

Reactivaciones de la memoria en tiempos de crisis de la imaginación: notas desde la nostalgia, la imagen y el monumento

Steen Knudsen EsquerdaUniversitat Oberta de Catalunya **Alba Giménez Gil**Universitat Oberta de Catalunya <https://dx.doi.org/10.5209/rpub.98482>

Recibido: 12 de octubre de 2024 • Aceptado: 16 de enero de 2025

ES Resumen. El presente artículo quiere desarrollar el concepto de “reactivaciones de la memoria” a través del rol que juega en ellas la imaginación crítica. Primeramente se analizará la nostalgia como una forma de imaginación crítica del pasado, cuestionando la rigidez de la demarcación entre memoria e imaginación. En segundo lugar, se examinarán dos fotolibros: *Cartografías silenciadas*, de Ana Teresa Ortega, y C-3331/CA-82 de Anna Jornet, a partir de un diálogo con el concepto de *fuera de campo* en Deleuze y el *punctum* de Barthes, entre otros. A partir de aquí, interrogaremos los problemas que presenta la cultura del memorial y la fetichización de la historia, para así señalar la importancia de la imaginación crítica, que puede tomar múltiples formas, entre las cuales se encontraría la nostalgia. La fotografía, por su parte, conecta con ambas (la nostalgia y la imaginación crítica) en cuanto al potencial que alberga para dar lugar a una reactivación de la memoria.

Palabras clave: memoria histórica; imaginación crítica; nostalgia; fotografía; memorial.

EN Reactivations of Memory in Times of Crisis of Imagination: Notes on Nostalgia, Image, and Monument

EN Abstract. The present article aims to develop the concept of “reactivations of memory” through the role that critical imagination plays in them. In the first place, nostalgia will be analyzed as a form of critical imagination of the past, blurring the boundaries between memory and imagination. Secondly, we will analyse two photo books: *Cartografías silenciadas* by Ana Teresa Ortega and C-3331/CA-82 by Anna Jornet, looking for connections with Deleuze's definition of the “out of field” and Barthes' *punctum*, amongst other concepts. Using the theoretical notes these two examples provide as a starting point, we will explore the issues posed by memorial culture and its fetishization of history, highlighting the importance of critical imagination, which can be materialised through multiple forms, amongst them, nostalgia. Photography, in its turn, connects with both (nostalgia and critical imagination) with regard to its potential in reactivating memory.

Keywords: Historical memory; Critical Memory; Nostalgia; Photography; Memorial.

Sumario: Introducción. 1. Los discursos de la nostalgia como imaginación afligida. 2. La nostalgia como imaginación temporal crítica. 3. De la lógica del monumento a la imaginación crítica. 4. Más allá del duelo y la nostalgia: reactivaciones del pasado. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Knudsen Esquerda, S.; Giménez Gil, A. (2025). Reactivaciones de la memoria en tiempos de crisis de la imaginación: notas desde la nostalgia, la imagen y el monumento. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 28(1), 85-96.

Introducción

La historia de la imaginación es la historia de la memoria. Estos dos conceptos han caminado juntos desde que Aristóteles los unió como procesos que se producían en la misma parte del alma (450a22-

b11¹). La cuestión que importaba al Estagirita era simple: ¿cómo recordamos? Es decir, ¿de qué manera entramos en relación con lo que ya ha pasado?

¹ La nota hace referencia a un tratado de los *Parva Naturalia* titulado “De la memoria y la reminiscencia”, aunque la idea se puede encontrar también en el más conocido *De anima*.

¿Cómo volvemos a experimentar una experiencia ya aparecida y, por lo tanto, ausente?

Aristóteles fue hábil en su respuesta. La manera cómo recordamos es formándonos imágenes del pasado, de la misma manera que lo hacemos cuando tratamos de construir imaginaciones futuras. La memoria, pues, se parece a la imaginación en tanto que necesita poseer un “dibujo” que haga presente aquéllo que no está, un esbozo que la propia sensación imprime en el alma “como [...] quienes sellan con sus anillos”². Éste es el proceso, y ésta es la experiencia: más que “sentir” el tiempo, lo imaginamos. O mejor dicho, lo uno es indisociable de lo otro.

Aunque éste no es lugar para establecer una disquisición conceptual sobre Aristóteles, lo cierto es que no solamente encontramos esta clasificación en su teoría psicológica. Al contrario, el filósofo se muestra consistente en su descripción a lo largo de su obra. Escribe en la *Retórica*, por ejemplo, que el hecho de recordar siempre va unido al hecho de esperar, y lo que se recuerda a lo que se espera (1370a). Describe ahí la memoria, además, como un imaginar cosas agradables, también en el caso de las cosas que no lo eran cuando sucedieron, dice Aristóteles, “si es que, con ellas, sobrevino después algo bello y bueno”³.

El filósofo no dejó claro qué era este “algo”. Podríamos aventurar que lo que “sobreviene” fuera precisamente el “imaginar”: ciertamente, hay algo de fragmentario, de optimista en la imaginación de un recuerdo que lo embellece en la memoria, y que, a lo largo del tiempo, hasta puede que lo vuelva *bueno*. Cada reminiscencia parecería ser, pues, un despertar que activa al recuerdo, lo llama fuera de su adormecimiento y, imaginándolo otra vez, lo transforma en algo nuevo. Es por eso que pretendemos, en el presente artículo, hablar de “reactivaciones” de la memoria: nos referimos al acercamiento, a la apropiación del recuerdo pasado que no es posible sin la crítica, pero tampoco sin la imaginación.

Esto, como hemos visto, ya lo sabía Aristóteles. La pregunta, entonces, es necesaria: ¿cómo puede ser que, de un tiempo a esta parte, nos hayamos acostumbrado a pensar la memoria y la imaginación como facultades o procesos diferentes? La respuesta se encuentra, en gran parte, en la Ilustración y sus miedos. En el Siglo de las Luces, el temor a la facultad imaginativa revelaría profundas e insospechadas angustias sobre la movilidad social, la fragmentación cultural y el individualismo moderno; la memoria, en cambio, ataría lo imperecedero, el

incipiente Estado y su Nación, a la tradición inventada y a la historia oficial. No es extraño que Condillac dictaminara, en su *Ensayo sobre el origen del conocimiento humano* (1746), que la imaginación ostentaba un poder exagerado: mientras que la memoria sólo recordaba las circunstancias y los nombres pasados, era la primera la encargada de reavivar el recuerdo y conservarlo⁴. Unas décadas más tarde, Kant presentaría, en la primera edición de la *Critica de la Razón Pura* (1781), la misma imaginación como parte principal de los procesos de percepción, de puesta en relación de las impresiones, y hasta de la propia síntesis de su reproducción de la imaginación, es decir, de la memoria⁵.

La mayoría de las patologías psicológicas modernas –se observará más adelante en el caso de la nostalgia– suceden a causa de una imaginación afligida o desbordada. De aquellos temores, esta herencia: la de una memoria fría, pasiva, objetiva, ordenada, frente a una imaginación hirviente, hiperactiva, subjetiva y desordenada. La memoria por un lado, la imaginación por el otro; el control contra el delirio, el mármol contra la lava. La imaginación, constreñida aún por el corsé ilustrado, solo se representa como una distraída sirvienta, fiel a más altas instancias⁶.

Para Aristóteles, la relación de la imaginación con la memoria era algo sumamente interesante. Al fin y al cabo, su inquietante virtud para enlazar dimensiones disímiles del tiempo asombra. Hace tambalear, inseguro, un presente firmemente anclado en los discursos y políticas de la memoria *del pasado*. Pero esa inquietud se debe más a una “ficción metódica”, como lo llama Lapoujade⁷, que a la posibilidad real de una estricta demarcación de límites⁸. Lapoujade prefiere hablar, entonces, de “memoria imaginante” para señalar que entre las dos facultades modernas encontramos siempre, en realidad, una permeabilidad constante, un contagio inevitable⁹. La memoria archiva y conserva referencias pasadas, pero en este proceso las altera. Como ya hemos mencionado, el recuerdo pocas veces es fiel al hecho, pues la memoria es un rehacer y renacer, y en cada reactivación el recuerdo se tiñe de tonalidades afectivas propias de su lectura en el presente, nunca de manera idéntica. La imaginación, por su lado, segregá imágines de referentes pasados, futuros o presentes, porque su función se orienta hacia lo que todavía no es, se ubique donde se ubique. Cuando lo que todavía no es afecta a lo que ya ha sido, se confunden sus fronteras con las de la memoria.

² Aristóteles. “Sobre la memoria y la reminiscencia”. *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*. Barcelona, Gredos, 1987, p. 238.

³ Aristóteles, *Retórica*, Barcelona, Gredos, 1990, p. 267 (1370b). El verbo en cursiva señala que es una de las palabras “suplidás por el traductor” para dar sentido a la lectura, pero que constituye un problema de interpretación en las diferentes traducciones disponibles. La canónica versión de Ross lo traduce como “algo hermoso o bueno en sus consecuencias”. Joan Leita, en cambio, prefiere para la traducción al catalán “[...] más tarde, cuando se les añadió algo bueno y bello”. Por tanto, el texto no permite especificar si lo desagradable se recuerda como agradable porque se transformó posteriormente en algo placentero, o en tanto que el recuerdo es lo que *lo transforma* en algo placentero. En nuestro caso, dada la indeterminación original, preferimos la segunda opción, acorde con nuestra posición, pero que no traiciona el significado del verbo traducido.

⁴ L. O’ Sullivan, “The Time and Place of Nostalgia: Re-situating a French Disease”, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 67(4), 2012, p. 637.

⁵ Como ya señaló Castoriadis, las tres síntesis serían eliminadas en la segunda edición de la *Critica*, visiblemente porque le atribuían a la imaginación un rol central. Cf: *Hecho y por hacer: pensar la imaginación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 284.

⁶ M. Garcés, “Imaginación crítica”, *Artnodes* 29, 2022, p. 2.

⁷ M. Lapoujade, *Homo imaginans I* (Vol. 7), Puebla, BUAP, 2014, p. 339.

⁸ Sobre la demarcación entre imaginación y memoria en la filosofía moderna, y su recepción en autores contemporáneos como M. Foucault, recomendamos el excelente artículo publicado en esta misma revista: J. Sauquillo, “Foucault, lector de Baudelaire: la imaginación como conjuración poética”, *Res Publica*, 26(2), 2023, p. 167-181.

⁹ M. Lapoujade, *op. cit.*, p. 340., p. 340.

Alrededor de esta memoria imaginante queremos interrogar, en el presente artículo, las reactivaciones de la memoria a partir de la imaginación crítica. La imaginación se nos presenta siempre inherentemente crítica en tanto constituye un extrañamiento del nosotros, de nuestro mundo y nuestro tiempo, de lo que conocemos y lo que aún desconocemos. Nos preguntaremos, en primer lugar, por la cuestión de los discursos contemporáneos sobre la nostalgia, como concepto que pone máximamente de manifiesto las contradicciones de una demarcación demasiado rígida entre memoria e imaginación. Debemos leer la nostalgia, por lo tanto, como una imaginación crítica del pasado. En segundo lugar, presentaremos dos artefactos culturales –*Cartografías silenciadas*, de Ana Teresa Ortega, y C-3331/CA-821 de Anna Jornet– que, junto al concepto de “fuera de campo” de Deleuze y la reflexión sobre fotografía de Barthes, nos obligan a reconsiderar el papel de una imagen crítica del pasado y las posibilidades de su imaginación. Es necesario leer la memoria histórica como un campo de reactivaciones críticas por el arte. Por último, podremos mostrar cómo la imaginación del pasado supone una reactivación siempre crítica de la memoria, sobre todo en su aplicación práctica: interpretaremos, pues, algunas notas sobre la cuestión, abierta aún, de los memoriales y los monumentos, a partir de las ideas y conceptos desarrollados.

1. Los discursos de la nostalgia como imaginación afligida

Originariamente, la nostalgia fue inscrita en el orden del discurso de la enfermedad. Johannes Hofer, médico suizo, construyó esta palabra a partir de dos términos del griego antiguo: νόστος (*nostos*) y ἄλγις (*algios*)¹⁰. La palabra *nostos* hacía referencia al retorno al hogar o a la patria; *algos*, en cambio, a la pena¹¹ o al dolor¹². Sea como fuere, la nostalgia se reivindicaba como un nuevo término para definir una pena de retorno, un dolor que conducía al individuo al anhelo de regresar –contra las interpretaciones, aún actuales, que quieren entender la nostalgia como un duelo de lo que no volverá¹³.

La producción de literatura médica llegaría a su punto álgido durante la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas; y en el centro, la problemática de una «imaginación afligida». Hofer ya la había definido así en su original disertación. Su patogénesis, pues, se debía a que la parte del cerebro reservada a las imágenes de las personas y lugares que deseamos, es decir, la imaginación, quedaba estancada porque todos los espíritus vitales se acumulaban en aquella región. Esta era la causa de las obsesiones fijas del paciente nostálgico: el movimiento constante, la aceleración de los espíritus solo en la región imaginativa excitaba la voluntad del enfermo, y dejaba exhausto el cuerpo y el resto de la mente.

¹⁰ J. Hofer, “Medical dissertation on nostalgia (1688)”, *Bulletin of the Institute of the History of Medicine* 2(6), 1934, p. 381.

¹¹ J. Starobinski, “The Idea of Nostalgia”. *Diogenes* 14(54), 1966, 85.

¹² D. Garrocho, *Sobre la nostalgia: Damnatio memoriae*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, p. 675.

¹³ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2001, p. 55.

Lo que hacía a la nostalgia inclasificable, única en su especie, era el papel ambiguo que la imaginación jugaba en ella: era el centro de su desorden patológico, pero muchas veces también su cura. Hofer presenta el ejemplo del estudiante de Basilea que inició su recuperación en el momento en que se le comunicó que podría volver a casa¹⁴; es decir, en el momento en que *imaginó* su retorno. De Meyserey, oficial médico y primer autor en escribir sobre la enfermedad en Francia, recordaba el caso de un monje sureño afectado por la nostalgia y hospitalizado en Alsacia, que se recobró rápidamente en el momento en que se le leyó una “supuesta” carta de su provincial autorizándolo a volver a su monasterio¹⁵. La imaginación, en la nostalgia, era cara y cruz. No es de extrañar que, a finales del siglo XIX, algunos se preguntaran si todo ello no había sido solo una enfermedad “imaginaria”¹⁶.

Sería ingenuo pensar que el sentido que damos a la nostalgia presente puede desligarse de su historia. Sabemos, desde Nietzsche, que no hay nada de lo que sentimos o queremos que no haya dejado huella en nuestro cuerpo. Alguien podría narrar así la historia de la nostalgia: primero enfermedad mortal, se ha ido transformando en una mera emoción más a gestionar por el sujeto contemporáneo: la civilización ha vencido, el nostálgico ha desaparecido o, en todo caso, ha sido disciplinado, y con ello el progreso ha llegado. Contra esta perspectiva, Tanner¹⁷ nos invita a usar la noción de “discurso positivista sobre la nostalgia” para englobar todos los discursos que la patologizan, sea desde la medicina, la psiquiatría, la urbanidad o la academia. La sospecha del autor, pues, es que nunca ha habido un corte claro entre medicina y política, entre enfermo y marginado: vemos cómo históricamente la nostalgia se diagnostica en sujetos no-productivos, racializados, psiquiatrizados, de minorías nacionales y otros grupos marginales. Al fin y al cabo, individuos y comunidades que, en un momento dado de la historia, han creado, mantenido y compartido imaginaciones diferentes y subalternas sobre el pasado y su memoria.

1.1. Los discursos contemporáneos sobre nostalgia e imaginación

En la actualidad, por tanto, es útil pensar en un discurso positivista que se va reconfigurando y repitiendo históricamente. La mayor parte de los mensajes mediáticos, de los análisis académicos y de las reflexiones literarias sobre el sentimiento nostálgico son condenatorios¹⁸. Y no solo eso: también todavía se etiqueta de “nostálgica” cualquier cosa que se quiera desestimar como objeto de estudio. Natali, en su ya célebre artículo sobre nostalgia y política, categoriza las diversas críticas en tres grupos: la nostalgia como mala historia, mala política y mala

¹⁴ J. Hofer, *op. cit.*, p. 382.

¹⁵ G. Rosen, “Nostalgia: A ‘forgotten’ psychological disorder”, *Psychological Medicine* 5(4), 1975, p. 344.

¹⁶ T. Dodman, *What nostalgia was: War, empire, and the time of a deadly emotion*, Chicago, UCP, 2018, p. 182.

¹⁷ G. Tanner, *Foreverism*, Cambridge, Polity Press, 2023, p. 6.

¹⁸ Los estudios contemporáneos sobre la nostalgia desde la psicología social son los únicos que desde el principio han querido remarcar su efecto positivo en la identidad personal y en la adaptación a los cambios existenciales. Cf. E. Kalinina, “What Do We Talk About When We Talk About Media and Nostalgia?”, *medien & zeit* 4, 2016, p. 11.

memoria¹⁹. Lo que no acierta a señalar Natali es que estas tres críticas se relacionan, en último término, con la crítica a la imaginación.

En primer lugar, se entiende que la nostalgia no es un acercamiento neutro, distanciado y objetivo al pasado, por lo que es una mala historia. Autores como Lasch han descrito una nostalgia que inhabilita al individuo para hacer un uso inteligente de su pasado, de la misma manera que la ideología del progreso humano inhibe un uso inteligente del futuro²⁰. Se considera, al menos, la visión nostálgica como parcial, simplificada, reduccionista; aparentemente, como consecuencia de una imaginación idealista del pasado, que menosprecia sus elementos negativos.

En segundo lugar, se señala en el nostálgico una mala política, un error de praxis: se identifica la articulación política de la nostalgia como reaccionaria "por defecto"²¹, o se la critica por ser una vía de escape, de distracción de la dura realidad cotidiana y sus luchas²². Gran parte de las críticas políticas a la nostalgia de los últimos tiempos, sobre todo las estructuradas desde una matriz marxista, tienen que ver con su mercantilización como objeto de consumo, agudizada en las últimas décadas. La nostalgia mercantilizada no tiene otro poder político que el de capitalizar el pasado en beneficio de unos pocos, promover el hiperconsumo y simplificar la comprensión histórica²³. En este sentido, mantiene una relación estrecha con la monumentalización excesiva del pasado y el aumento de los memoriales en nuestro tiempo, tema que ocupará la parte final de nuestro artículo. El memorial contemporáneo parece regirse por la misma lógica de la promesa que implica una representación total, unitaria y permanente – además de hallarse también sujeto, muchas veces, a la comercialización y turistificación. Las problemáticas de la mercantilización de la nostalgia nos permiten leer la cuestión de los memoriales, pues, desde otra perspectiva: al discurso que pide "más memoria" contra una nostalgia mercantilizada que impide conocer el pasado, se contrapone la idea de que la intensificación de la monumentalización obstaculiza también, a su vez, dar sentido al pasado que imaginamos.

Pedir "más memoria" para contrarrestar una "mala memoria" significa, simplemente, pedir la omnipresencia de un cierto tipo de memoria – unitaria, sólida, oficial, contemplativa – contra otro proceso de rememoración – más personal, creativo, imaginativo, activo – al que no se nombra como tal. Por eso, como veremos, la reflexión sobre la nostalgia posibilita, con su ejemplo, una crítica contra el paradigma museístico actual y su discurso del miedo

¹⁹ M. Natali, "History and the Politics of Nostalgia", *Iowa Journal of Culture Studies* 5, 2004.

²⁰ C. Lasch, "Memory and Nostalgia, Gratitude and Pathos", *Salmagundi* 85/86, 1990, 18.

²¹ S. Chrostowska, "Critical Longing: On Nostalgia's Role in Critique", *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network* 7, 2016, p. 2.

²² E. Kalinina, *op. cit.*, p. 8.

²³ No estarían estos autores muy lejos, pues, de quien ha sido el crítico más popular de la cuestión, Fredric Jameson. Su teoría de la estética postmoderna y su vínculo histórico como "modo nostálgico", paródico y estancado en las formas del pasado, se ha convertido en un catalizador del rechazo al diálogo del marxismo con los *nostalgia studies*. Cf. E. Kalinina *op. cit.*, p.10.

al olvido, que puede dialogar con las cuestiones de la memoria histórica. Al fin y al cabo, la postura de memorialística esconde el propio «paradigma nostálgico cultural»²⁴ que la posibilita: la visión de una historia como declive y caída, la creencia en una fragmentación contemporánea de prácticas inexistente anteriormente, y la identificación de la nostalgia como efecto de una perdida de autenticidad y autonomía en el individuo alienado contemporáneo – sin tener en cuenta, en cambio, que la nostalgia pueda ser un arma para hacer frente a esta alienación.

¿Qué hacer, pues, con una nostalgia que, demasiado afectada por la imaginación, es descrita como "mala memoria"? Una de las respuestas, célebre durante las últimas décadas, ha sido la de intentar superar este obstáculo a partir de la distinción de dos nostalgias dicotómicas. De esta manera, se resolverían las inquietudes sobre el pasado que la nostalgia abre, se compartimentaría una nostalgia creativa e imaginante de una nostalgia que no sería más que fijación melancólica. El más famoso de estos binomios²⁵ lo presentó Svetlana Boym ya hace más de dos décadas. Esta autora clasifica la nostalgia en dos tipologías, una de tendencia restauradora y otra reflexiva. La nostalgia restauradora pondría el énfasis en el *nostos*, el retorno al hogar, y caracterizaría aquellas propuestas que demandan una reconstrucción de lo perdido, un resurgimiento desde la identificación clara y sólida, una "resurrección" idéntica. Esta primera tendencia, en moderación, es propia de los renacimientos nacionales, pero también, exacerbada, de las ideologías de extrema derecha. La segunda tendencia, en cambio, es la nostalgia reflexiva, que ubica el peso en el "algia", en la pérdida, en el proceso imperfecto de la remembranza. No se trata, pues, de recuperar una verdad que nos identificaba, sino de perdonarnos en lo que el paso del tiempo ha ido haciendo de ella: enamorarse de la distancia que nos separa del ideal y no del ideal mismo.

La distinción de Boym goza de una gran acogida aún hoy, pero a nuestro parecer abusa de implícitas dicotomías fundamentadas en la memoria: la historia nacional contra la memoria colectiva, la mirada arcaica contra la estética postmoderna, el duelo contra la melancolía. Lo más importante a destacar de esta operación es que, igualmente, no es nueva: ya en 1724 Johann Juncker tipificaba dos tipos de nostalgia²⁶ – una imaginaria y una corporal –, mientras que el gran problema de los oficiales médicos franceses a finales de aquel siglo era el de discernir entre la nostalgia fingida y la verdadera²⁷. Parecería, pues, que todo intento de articular binomios respecto a la "memoria" nostálgica es llevar a cabo precisamente la misma operación que se ha repetido desde hace tres siglos: saber qué nostalgia es real y cuál no lo es, saber cuál nos es útil y cuál hay

²⁴ G. Stauth y B. Turner, "Nostalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture", *Theory Culture and Society* 5, 1988, p. 510.

²⁵ Aun así, el primer binomio sobre la nostalgia en los estudios culturales fue el de Stuart Tannock entre nostalgia de refugio (*retreat*) y de recuperación (*retrieval*). No sabemos si figuraba entre las lecturas de Boym. Cf: S. Tannock, "Nostalgia Critique", *Cultural Studies* 9(3), 1995, p. 459.

²⁶ T. Dodman, *op. cit.*, p. 52.

²⁷ H. Illbruck, *op. cit.*, p. 79.

que evitar; una vez más, señalar la nostalgia inocua y patologizar la demasiado imaginativa.

En este artículo, en cambio, apostamos por una perspectiva que asume esta paradoja como tal; sin tratar de resolverla o de llegar a una síntesis de elementos distintos: no queremos caer en dicotomías, pero somos conscientes de las situaciones, los usos, los discursos y las confusiones que pueden afectar a la potencia crítica inherente en la nostalgia, como sentimiento pensante y pensamiento sentido²⁸. En lo que sigue, por lo tanto, nos proponemos describir la profunda relación de la crítica con la nostalgia como práctica imaginativa, tantas veces oculta bajo discursos condenatorios y reduccionistas.

2. La nostalgia como imaginación temporal crítica

Si pretendemos hablar de la nostalgia como una imaginación temporal crítica, el primer paso es definir qué entendemos por *crítica*. Aquí nos remitimos a la definición de Garcés: “La crítica es el arte de los límites, del examen y del discernimiento cauteloso acerca de las producciones humanas y de sus condiciones de posibilidad”²⁹. La crítica se opone a la confianza irreflexiva en la tradición, en el conocimiento y el progreso, que conduce al dogmatismo. La crítica genera criterios de autolimitación: el resultado no es el juicio omnisciente, sino la inscripción de la experiencia humana en la parcialidad y fragilidad –que no significan arbitrariedad. Si es así, hay muchos elementos que relacionan la nostalgia y una imaginación crítica. A continuación enumeramos los más importantes:

1. La imaginación nostálgica es, como la imaginación crítica, un “extrañamiento”³⁰: en vez de hablar de ella como una forma irreflexiva de memoria, hay que destacar su capacidad de transportarnos a lugares, tiempos y posibilidades que fueron, en algún momento, parte de nosotros. Hablamos, así, de un viaje autoconsciente y crítico, pues nos obliga a vernos como alteridades para nosotros mismos.
2. La nostalgia, como imaginación crítica del pasado, puede convertirse en una potente forma de memoria subalterna, rica en matices y honesta en su individualidad³¹. Si entendemos, por tanto, la nostalgia, también como el efecto de un descontento con el presente estado de las cosas y el relato que se hace de su origen, puede traer consigo la posibilidad de impugnación de la benjamíniana “historia de los vencidos”.
3. La nostalgia se relaciona con la imaginación crítica, sobre todo por su objeto compartido: el presente, más que el pasado o el futuro. La nostalgia no reclama principalmente un pasado, como tantos autores se empeñan en repetir, sino que se sirve de un pasado imaginado para criticar el presente. No la activa el pasado, sino el presente; no recuerda la imaginación pasada, sino que imagina desde el presente el recuerdo que

el pasado imprimió en la memoria. No es casual, por lo tanto, que haya un vínculo estrecho entre la idea de nostalgia y la de utopía. La nostalgia no meramente idealiza un pasado: lo imagina dialécticamente desde la crítica al presente, como también opera la utopía con el futuro. Puede que sólo cuando nos sentimos nostálgicos podamos volvernos críticamente modernos³².

Garcés escribe que la imaginación no es tanto una facultad individual, espontánea y vacía, sino una manera de elaborar nuestra relación con los límites de lo que vemos, recordamos y proyectamos en el mundo: “La imaginación nos abre la puerta a los mundos y las temporalidades que no nos son propias”³³. Lo mismo se podría escribir, palabra por palabra, de la nostalgia. Y es así porque la nostalgia no es una memoria coloreada, sino una imaginación temporal crítica, una práctica imaginativa que trabaja con los recuerdos individuales y colectivos. Esto lo han sabido siempre los narradores y los poetas a lo largo de la historia: la nostalgia se alía con la creatividad, y el pensamiento crítico es siempre también un sentir creativo.

La nostalgia, como imaginación que es, tiene “la virtud de unir lo que el pensamiento separa”³⁴: la continuidad se vuelve discontinua, el espacio aparece como tiempo, lo individual se vuelve colectivo, se mezclan memoria y olvido, pasado y futuro, ausencia y presencia. Por eso es tan incorrecto hablar de una nostalgia acrítica como de una imaginación acrítica: sería una contradicción en los términos, pues nunca existirá una nostalgia *aimaginativa*.

Así pues, pensar la nostalgia desde la imaginación nos obliga, al mismo tiempo, a interrogar la relación entre esta última y la memoria. La memoria imagina y reimagina nuestro pasado, y en este darse como imagen una y otra vez estriba su reactivación. Lo escribía Halbwachs hace casi un siglo: “Incluso si es posible evocar de manera directa algunos recuerdos, no lo es distinguir los casos en los que procedemos de este modo y aquellos en los que imaginamos lo que ha sido”³⁵. Es sorprendente, por lo tanto, la rigidez con la que pensamos aún fenómenos como la nostalgia o la memoria histórica. Si, cómo hemos mostrado, la nostalgia es crítica en tanto que imaginación temporal, ¿de qué manera este análisis puede iluminar también el debate sobre la monumentalización de la memoria y su dimensión representacional?

3. De la lógica del monumento a la imaginación crítica

Como dice Nietzsche (y como cita muy oportunamente Andreas Huyssen), “solo aquello que no cesa de doler permanece en la memoria”³⁶. Pese a lo cierto de esta afirmación, no obstante, parece que

²⁸ S. Chrostowska, *op. cit.*, p. 9.
²⁹ M. Garcés, *op. cit.*, p. 2.

³⁰ N. Atia y J. Davies, “Nostalgia and the Shapes of History”, *Memory Studies* 3(3), 2010, p. 184.
³¹ *Ibidem*, p. 181.

³² S. Chrostowska, *op. cit.*, p. 9.

³³ M. Garcés, *op. cit.*, p. 6.

³⁴ M. Garcés, *op. cit.*, p. 2.

³⁵ M. Halbwachs, *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011, p. 111.

³⁶ A. Huyssen, “Monument and Memory in a Postmodern Age”, *The Yale Journal of Criticism*, vol. 6, Cambridge, Yale University Press, 1993, p. 249.

en la contemporaneidad esta idea se ha interpretado de formas bastante contraproducentes para la memoria en cuestión. Sin ir más lejos, la cultura del memorial (*memorial culture*) puede llegar a ser muy problemática en este sentido. Como afirma Huys-sen, si miramos hacia la postmodernidad después de 1980, nos encontramos con una cierta obsesión con el pasado o con la imaginería que remite a un tiempo anterior. Sin embargo, dicha imaginería no necesariamente nutre la memoria, sino que se convierte en una especie de fetichización de la historia que encuentra su principal representación en los museos del Holocausto que proliferan por Europa y también Estados Unidos, por ejemplo. Esto da lugar a una suerte de memoria mítica o cliché. La fascinación del cine, por ejemplo, con la emergencia del totalitarismo en Europa en los años treinta, o la "victimología", que parece encontrar cabida en multitud de discursos políticos se corresponde con este tipo de fascinación, pero no constituye, como decíamos, el impulso de una imaginación crítica. De hecho, es incluso cuestionable que se trate, realmente, de una forma de reactivar la memoria. Se trata de la sobreexplotación de un tropo o lugar común que simplemente genera y amplifica una suerte de "fijación melancólica" o idealización del trauma que, más que reavivar el recuerdo, lo esclerotiza en una imagen unidimensional tan consoladora como cuestionable.³⁷ Aquí cabría preguntarse: ¿hay alguna manera de reactivar la memoria más allá de este tipo de imaginarios?

3.1. Dos casos de estudio: Cartografías silenciadas y C-3331/CA-8201

Si hay algo evidente en las fotografías de Ana Teresa Ortega es que estas no pretenden llenar los vacíos ocasionados por la ausencia de memoria histórica. Al contrario, podríamos decir que su obra se articula, precisamente, en torno a ese vacío, en torno a una historia no escrita o, mejor dicho, silenciada, como la propia cartografía que elabora la artista. En *Cartografías silenciadas*, Ana Teresa Ortega toma como punto de partida lugares clave de la guerra civil y del franquismo. Desde escuelas a monasterios, plazas de toros, barracones u otro tipo de edificaciones, Ortega fotografía lugares que no necesariamente se han convertido en monumentos o espacios de referencia en la cultura popular. Al contrario: lo que Ortega muestra son aquellos lugares que han desaparecido de la memoria colectiva y que, por sus características, no parecen revestir un interés histórico especial. Descampados, espacios en ruinas, planicies al aire libre y páramos se convierten en la manifestación metafórica y literal de cómo los espacios de la memoria han tenido y tienen una escasa presencia en los imaginarios comunes, hasta el punto de llegar, incluso, a la desaparición.

Con C-3331/CA-821, Anna Jornet alude a un elemento crucial en los contextos de guerra y posguerra o, en el fondo, en la constitución de cualquier orden político: la construcción de infraestructuras. Desde 1940 hasta 1941, su abuelo, Bonaventura Puig Puig, participó en trabajos forzados, específicamente en la reparación y construcción de una carretera de montaña. El fotolibro de Anna Jornet recrea

el recorrido de esta carretera a partir de imágenes que aparecen de un modo secuencial, en una narrativa tediosa, repetitiva, pero, a la vez, extrañamente poética y enigmática. Recorremos la carretera de noche, en un viaje que, hipotéticamente, simularía recrear el recorrido que hizo su abuelo al pavimentar esa misma tierra. Nos interesa aquí la idea de recorrer el espacio que fue testigo, en este caso, de la explotación de los presos políticos. Ausencia y recorrido: tanto lo uno como lo otro son elementos clave en la idea de desplazamiento que está implícita en muchos espacios de la memoria. Más allá de las infraestructuras o los campos de trabajos forzados, espacios como las montañas que cruzaron los exiliados en Portbou en enero de 1939 podrían darnos, también, una idea de un recorrido y un desplazamiento de la población vinculados a la represión franquista. La necesidad de desaparecer, físicamente, del territorio se convirtió en una acción necesaria durante este éxodo masivo. La articulación simultánea de una nueva lógica espacial (de carreteras y pantanos al Valle de los Caídos) es un elemento clave en la constitución del régimen político dictatorial.

En este sentido, y a pesar de los ejemplos descritos anteriormente, es significativo como hasta 1999, cuando se publicaron los proyectos fotográficos *Memorias Revolucionarias* de Martí Llorens y *Perder la guerra* de José María Azkárraga, no se lleva a cabo, realmente, un trabajo de recuperación de la memoria histórica desde la fotografía documental. De hecho, excepto por trabajos como *Hijos del agobio: Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*, de Antonio An-són, por ejemplo, tampoco es un tema que se haya podido estudiar o analizar tan a fondo en cuanto a la relevancia que podría (o debería) tener la memoria histórica en la cultura visual contemporánea. Por eso nos parece importante remitirnos a estos ejemplos, ya que esto es particularmente矛盾itorio, sobre todo si tenemos en cuenta los orígenes de este género fotográfico. De la mano de Robert Capa, Agustí Centelles o Henri-Cartier Bresson, las primeras fotografías documentales tal y como las conocemos a día de hoy (en el corazón mismo del campo de batalla, por ejemplo) nacen con el seguimiento en primera línea de los hechos de la Guerra Civil. Y no solo eso: la mayor parte de estos fotógrafos eran simpatizantes de la causa republicana. ¿Cómo se explica, pues, el vacío resultante en relación a la memoria histórica posterior al franquismo, teniendo en cuenta que sí es un tema que se ha abordado especialmente desde el cine de ficción y la literatura? Nos gustaría, aquí, apuntar a dos causas posibles.

La primera atañe a las propias leyes de la Memoria histórica o Memoria democrática, como se ha pasado a denominarla recientemente. La Ley de Amnistía de 1977, tras la muerte de Franco, fue, tal vez, el origen de la situación actual. Por un lado, permitió la liberación de los presos políticos que permanecían aún en las instituciones penitenciarias españolas desde los años de la dictadura. Por el otro, esta misma ley prohibió de un modo explícito cualquier tipo de investigación en torno a los crímenes cometidos por los funcionarios y militares del franquismo o por los soldados del bando nacional. Si bien, desde 1999, ha habido, en diferentes mo-

³⁷ *Ibidem*, p. 256.

mentos, un cambio significativo en las políticas públicas en relación a la recuperación de la memoria, la situación continúa siendo problemática, especialmente, en cuanto a una falta de recursos flagrante.³⁸

La segunda causa es más subrepticia. Si bien, teóricamente, vivimos en un país donde existe la libertad de expresión, hay casos que parecen demostrar lo contrario. El documental *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz de Vergara, es particularmente paradigmático, en este sentido.³⁹ En cuanto a la fotografía, y como dice Ansón, “la sombra de la censura fue muy alargada” también. De hecho, ya en 1979, cuando hacía cuatro años que el caudillo había muerto, era obligatorio enviar dos ejemplares del libro de fotografía a publicar al correspondiente departamento con el objeto de obtener el visto bueno del censor y la correspondiente autorización para imprimir y distribuir. Esto se suma al hecho de que, previsiblemente, durante el franquismo era virtualmente imposible publicar nada que pudiera comprenderse como una crítica directa al régimen.⁴⁰ Como dice muy oportunamente, también, Ansón, citando a Víctor Alba⁴¹ “quien no haya vivido los primeros años del franquismo no puede imagi-

nar lo que fue el miedo. [...] Y el primer resultado del miedo fue el silencio”.⁴²

Sea como fuere, la recuperación de la memoria persiste y seguirá persistiendo porque la historia no se disuelve en el éter ni el pasado desaparece así como así. Así pues, trabajos como los de Ana Teresa Ortega y Anna Jornet recuperan dicho pasado, dando lugar a lenguaje que, a su vez, es tan elusivo como la memoria misma. Escapando en todo momento a la monumentalización del hecho histórico o al culto a determinadas personalidades, la obra de Ana Teresa Ortega y Anna Jornet se construye precisamente a través de todo aquello que no aparece en la imagen: la elipsis o el fuera de campo.

3.2. El fuera de campo o lo inenarrable de la ausencia

Si hay algo que caracteriza el trabajo de Anna Jornet y Ana Teresa Ortega es el empleo del fuera de campo. Esta estrategia representacional nos parece particularmente relevante en relación a cómo no solo posee un gran potencial expresivo a la hora de manifestar todo aquello que se ha invisibilizado desde las instituciones, sino también a la hora de hacer presentes la ausencia y el olvido como elementos significantes en la propia imagen. En este sentido, esta forma de hacer presente lo que no está (o, en definitiva, esta cualidad paradójica de la imagen que le permite representar una presencia y una ausencia a la vez) puede explicarse a través del concepto de fuera de campo que elabora Gilles Deleuze. Dicha definición, aunque parte del lenguaje cinematográfico, puede aplicarse perfectamente a la fotografía, especialmente en cuanto a los casos de estudio que nos ocupan aquí.

Según Deleuze, el fuera de campo no puede definirse solamente como lo que no está presente en la imagen o en el encuadre. Además de esta acepción -la más común-, el fuera de campo también puede designar algo que “no pertenece al orden de lo visible [...]. Una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que «insiste» o «subsiste», una parte. Otra más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos”.⁴³ El fuera de campo, así comprendido, designa algo que no podemos ver en la imagen, que es infra o supra-empírico pero que, sin embargo, se corresponde con una experiencia corpórea que se puede intuir o incluso sentir de un modo palpable.

En las obras de Ana Teresa Ortega y Anna Jornet el fuera de campo, pues, da lugar a una presencia inenarrable: la de aquello que permanece en el olvido. La desolación ante la pérdida se muestra aquí a través de aquello que no está. No hay monumento ni memorial posible para recordar lo que, en primera instancia, ni siquiera se reconoce como parte de la historia. Así pues, no hay espacio para imágenes grandilocuentes, lacrimógenas o sensacionalistas. De hecho, si hay algo significativo en las piezas de estas fotografías es el propio vacío que se apodera de la imagen y que nos sitúa más allá de la metáfora,

³⁸ Algunos ejemplos de esto serían la Ley de la Memoria histórica de 1999, la cual se percibe, justamente, como un antídoto al olvido auto-infijido por dicha Ley de Amnistía. Esto permitió que se llevara a cabo una investigación en torno a los desaparecidos y represaliados del franquismo, apelando a la restauración de la dignidad de aquellos que fueron encarcelados o ejecutados en procedimientos sumarios. Es cierto que en 2007 se promulgó una nueva Ley de la memoria histórica que, precisamente, caminaba en esa misma dirección, reconociendo y ampliando los “derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia por razones políticas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil o la Dictadura”. No obstante, dicha ley fue derogada de facto cuando, en 2011, se dejó de destinar fondos públicos a tal fin. En 2020 el gobierno ha vuelto a poner en valor la memoria democrática, pero los problemas (económicos, institucionales...) para poder desarrollar proyectos de investigación histórica para tal fin siguen existiendo. Cf.: A. Aragoneses, “Cadáveres silenciados”. *El derecho español y las fosas de la represión franquista*. *Historia et ius*, vol. 10, 2016, pp. 1-17.

³⁹ Este se centra en la romería de la Virgen del Rocío en Almonte, un municipio de Huelva. El estudio antropológico de esta tradición, no obstante, lleva a relatar cómo los miembros de las cofradías tuvieron un papel determinante en la represión ejercida por los sublevados durante los primeros meses de la Guerra Civil, ocasionando 100 muertos en la región. El que había sido alcalde del municipio durante el gobierno de la República también fue condenado a muerte. Sea como fuere, este documental de Fernando Ruiz de Vergara, uno de los primeros censurados en plena democracia, tardó cinco años en estrenarse en Andalucía por presiones de las instituciones eclesiásticas. Dado que la hermandad rociera de Jerez de la Frontera fue fundada por quien había sido el alcalde durante la dictadura de Primo de Rivera, se terminaron censurando los fragmentos en los que se evidenciaba la responsabilidad que pudiera haber tenido aquel en la masacre. Tras dos meses de arresto, 50.000 pesetas de multa y 10 millones de pesetas en concepto de responsabilidad civil por delito de injurias, Fernando Ruiz de Vergara no volvió a filmar ninguna película. A. Del Río, F. Espinosa, et al. (coords.), *El caso Rocío: Historia de una película secuestrada por la Transición*, Sevilla, Aconcagua, 2013, p.33.

⁴⁰ Aunque lo cierto es que sí existen trabajos con este espíritu crítico o transgresor que lograron esquivar la censura. Este sería el caso de *Bienvenido Mr Marshall* de Luis García Berlanga (1953). En este caso, no obstante, estamos hablando de cine de ficción.

⁴¹ Ansón remite específicamente al título *Todos somos hereeros de Franco* (1980).

⁴² A. Ansón. *Hijos del agobio: Memoria y desmemoria en la fotografía española contemporánea*, Madrid, EXIT Media, 2019, pp. 27-28

⁴³ G. Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, pp.34-35.

en una experiencia vívida de la desaparición. Esta relación entre imagen y desaparición nos lleva, a su vez a *La cámara lúcida* de Roland Barthes.⁴⁴ Asimismo, este texto es fundamental para comprender cómo la nostalgia puede dar lugar a una reactivación crítica de la memoria. Algo que se ha argumentado en relación a *La cámara lúcida* (o quizás, incluso, contra este texto) es que, pese a hablar de fotografía, en el fondo parece radicar más en torno al duelo del autor por su madre fallecida que en torno al medio fotográfico. Discrepamos. O, mejor dicho, consideramos que ello no es contraproducente para hablar de fotografía: al contrario. Veamos a qué nos referimos con esto.

Lejos del impulso semiótico presente en sus obras más tempranas, en *La cámara lúcida* Roland Barthes se centra, más que en un análisis de la fotografía en base al “significado” de la imagen, en una inmersión en la materialidad de dicho medio: en cómo este es capaz de captar la fugacidad de un momento que no se volverá a repetir. En definitiva, y de nuevo, en la ausencia, pero una ausencia cuyo carácter es particularmente corpóreo y palpable –como el fuera de campo del cual nos hablaba Deleuze o que emplean, justamente, Jornet y Ortega-. Una ausencia profundamente enraizada en la experiencia del duelo. A nuestro entender, esto enlaza con una memoria íntima centrada, precisamente, en dicho proceso de duelo, el cual cobra pleno sentido aquí. De hecho, *La cámara lúcida*, por sus características, es un texto que debería comprenderse en estrecha relación con *El diario de duelo*, en el cual Barthes habla, precisamente, del sentimiento de pérdida en el cual se ve inmerso a raíz la muerte de su madre: un fenómeno que él siente y vive como profundamente inefable y que, a la vez, le empuja, inevitablemente, a una escritura tan poética como honesta. Ante lo inenarrable del dolor, Barthes escribe, pero escribe desde el desconcierto. Como él mismo expresa:

Hay un tiempo en que la muerte es un acontecimiento, una aventura, y con ese derecho moviliza, interesa, tiende, activa, tetaniza. Y luego un día, ya no es un acontecimiento sino otra duración, amontonada, insignificante, no narrada, gris, sin recurso: duelo verdadero insusceptible de una dialéctica narrativa⁴⁵.

Para Barthes, el duelo es aquello que lo sitúa más allá (o más acá) de la “dialéctica narrativa”, lo que excede la intelectualización. No obstante, en esa dislocación del lenguaje, Barthes se ve inmerso en una experiencia directa de la muerte y de aquello que echa en (o le) falta (*ce qu'il manque*). En esa “región atroz”⁴⁶ donde ya no es posible tener miedo, la imagen es tan lacerante como oblicua: nos interpela profundamente, pero por otro lado nos deja perplejos ante aquello que no logramos discernir. El duelo

⁴⁴ Aquí no está de más mencionar el artículo “Barthes y Oriente: Responsabilidad ética y compromiso político”, publicado por Luis García Soto en esta misma revista (2022). En este texto, el autor se centra en cómo los viajes o estancias en Japón, China y Marruecos tienen una importancia en la escritura de Barthes. El presente artículo se centra en la relación entre imagen y memoria en la cuál también juega un papel relevante la representación del espacio geográfico.

⁴⁵ R. Barthes, *Diario de duelo*, Barcelona, Paidós, 2021, p. 61.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

o la ausencia, en este texto, se expresan en un sentido literal, a través de una falta de algo a lo que afe rrarnos. Por otro lado, esta imagen vinculada a un proceso de duelo, que no logra conjurar la muerte pero sí dignificar la ausencia de quienes no están, es una forma de afrontar “los límites de lo que vemos”, como decíamos anteriormente. Trasciende el duelo individual. En este caso, la experiencia íntima de la ausencia o del agravio contra la memoria de un familiar o allegado no se limita solo a un sentir particular, sino que a su vez nos lleva a la construcción de un imaginario que no nos pertenece del todo por lo que tiene de colectivo (no porque nos resulte ajeno). Sea como sea, la presencia de lo o de los que ya no están puede constituir una de las posibles reactivaciones de la memoria.

3.3. *Punctum: la fotografía como imagen elegía-ca*

En una línea similar, la definición que hace Barthes de la fotografía en *La cámara lúcida*, como decíamos, nos lleva a un terreno en el cual lo que la imagen hace palpable es una ausencia o, en todo caso, la presencia de lo irrecuperable: la persona que estuvo ahí, el gesto significativo o el acontecimiento histórico evidente. De lo que da cuenta la fotografía, al cabo, es de una desaparición. Dicho de otro modo, “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”⁴⁷. Pese a que la fotografía lleva siempre al referente consigo, no puede realmente dar cuenta de éste a nivel experiencial. Parece que hay algo tautológico, irreductible en la imagen fotográfica por cuanto tiene de documento o registro de la realidad palpable. No obstante, hay algo particularmente elusivo en dicha realidad que escapa a cualquier medio de representación.

Cuando Barthes dice “la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho”⁴⁸, lo que está poniendo sobre la mesa, en realidad, es la doble condición de la fotografía en tanto que medio capaz de reactivar una determinada experiencia vital y en tanto que medio que se enfrenta, constantemente, a su propia insuficiencia a la hora de reavivar dicha experiencia. La mirada fotográfica es una mirada que, por un lado, dota de vida al recuerdo y que, por otro, como Medusa, lo petrifica. Cualquier acto o acontecimiento fotográfico se ve desplazado a un pasado que tal vez no sea remoto pero sí inevitablemente anterior. Como bien afirma Barthes, aquello fotografiado ha sido (*ça a été*), pero ya no es. No en vano, el autor lo denomina también “lo intratable”⁴⁹.

La fotografía permite acceder a la imagen a través de dos elementos complementarios aunque contrapuestos: el *studium* y el *punctum*. Como dice Barthes, el primero se corresponde con “la aplicación a una cosa, el gusto por algo, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa pero sin agudeza especial”. El segundo, en cambio, “me lastima, me punza”⁵⁰. Mientras que el *studium* se corresponde con el dominio del “interés diverso y

⁴⁷ R. Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 31

⁴⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 136.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 64-65.

el gusto inconsiguiente", informa y representa⁵¹, el *punctum* es, en la mayoría de los casos, un objeto parcial, algo que ni siquiera determina toda la imagen y que, no obstante, la sobrepasa y que cala en la sensibilidad del espectador de un modo mucho más agudo y difícil de definir, aunque perfectamente palpable. El *punctum* puede ser un detalle que vemos en la imagen, pero en ocasiones es, también, aquello que escapa al poder o las limitaciones de la cámara. El *punctum* a veces va más allá de la propia imagen. Lo que "punza" en una fotografía no siempre es lo explícito. De un modo análogo, lo que una fotografía "dice" no es lo que muestra, sino lo que es capaz de catalizar, y eso no siempre lo podemos ver o comprender a través de lo que está presente en el encuadre. El referente, en definitiva, "emana"⁵² de la imagen de un modo paradójicamente silencioso.

El *punctum*, en este sentido, puede relacionarse con el concepto de fuera de campo que hemos elaborado anteriormente. Con aquella "presencia inquietante" que "subsiste" o "insiste" más allá de lo obvio. Por otro lado, y por la capacidad que tiene de aunar ausencia y experiencia corpórea, lo inenarrable y lo representable, puede constituir un catalizador de una nostalgia crítica que precisamente sea capaz de albergar el germe de un nuevo tipo de imaginación política. Los trabajos de Jornet y Ortega tienen una relación directa con esta concepción de la imagen por cuanto ambas dan cuenta del drama de la represión franquista de un modo callado y contenido: a partir de los silencios y la elipsis, en definitiva. Este silencio, no obstante, no es el del miedo del cual nos hablaba Víctor Alba. Al contrario: el silencio, aquí, acusa y señala. Es más, reactiva la memoria como no han logrado hacerlo los discursos historiográficos que han decidido obviar el pasado reciente de España. Ana Teresa Ortega da lugar a esta reactivación a través de un trabajo extensivo que, simplemente sustituir por mediante la imagen del espacio vacío, logra releer los episodios históricos que tuvieron lugar ahí y que, de algún modo, aún resuenan en esa localización concreta. En el caso de Anna Jornet, el proyecto da cuenta, a través de imágenes repetitivas de una carretera de noche, del agotamiento físico y psicológico al cual tuvo que enfrentarse su abuelo en la realización de los trabajos forzados. En la narración visual que nos ofrece Jornet, parece que no sucede nada. Las imágenes secuenciales de la carretera se repiten una y otra vez. No obstante, la repetición misma es aquello que nos deja exhaustos y desorientados. Algo que, de algún modo, resuena la experiencia personal del abuelo de la autora.

En definitiva, tanto en un caso como en otro, estamos hablando de un tipo de ausencia muy distinta a la que produce el olvido o la resignación. En realidad, lo que proponen estas fotografías nos lleva a la potencia crítica de la nostalgia. La ausencia, en su obra, genera un extrañamiento, un sentimiento que duele en el presente más que en el pasado. Como dice Barthes en el diario de duelo, tras la pérdida "no se olvida, pero algo de átono se instala en uno"⁵³. Sin embargo, la reactivación de la memoria de Ana

Teresa Ortega y Anna Jornet constituyen una forma de resistencia contra este sentir átono o esta anestesia psicológica. Evidentemente, no es posible ya reparar las muertes y el sufrimiento de quienes perieron en la Guerra Civil o en manos de la dictadura franquista. Sin embargo, sí es posible rescatar su memoria y comprender el poder que pueden tener las imágenes u otras formas de representación en este proceso de relectura de la historia.

4. Más allá del duelo y la nostalgia: reactivaciones del pasado

¿Qué sentido puede tener la reactivación de la memoria cuando sabemos que la perdida no se puede restaurar? ¿Para qué recordar lo que nos duele? Quizá la respuesta podemos encontrarla en una de las entrevistas que aparecen en *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexiévich (1997). En esta compilación de entrevistas, la autora revive o recrea la catástrofe de Chernóbil a partir de las experiencias de aquellos que tuvieron que huir de la ciudad. Como dice Piotr S. (uno de los entrevistados): "¿Para qué recuerda la gente? Esta es mi pregunta. Pero he hablado con usted, he pronunciado unas palabras. Y he comprendido algo. Ahora no me siento tan solo. Pero ¿qué ocurre con los demás?"⁵⁴.

El acto de recordar no concierne solo a la pérdida o duelo individual. El acto de rememorar nos permite conectar el propio recorrido vital con un pasado común. Es la (re)construcción de una imaginación crítica o la activación de una memoria imaginante que permite comprender que es en este acto donde se puede, en efecto, contestar a una *memorial culture* basada en una fascinación por el pasado que nada tiene de crítica – pese a lo que pueda tener de idealización de la figura de la víctima, por ejemplo, como sería el caso de la mayoría de los memoriales del Holocausto. En este primer caso, la memoria "muere" por sobreexposición. En el caso de los crímenes del franquismo y la Guerra Civil, como ya anticipábamos, lo que mata a la memoria es la invisibilidad. Ambas (sobreexposición e invisibilidad) son dos caras de la misma moneda: dos caras de una "mala memoria" o "mala historia": de una forma de concebir el pasado que no permite activar ningún tipo de potencia crítica.

Esta potencia crítica, por otro lado, no es meramente imaginativa (o imaginaria). Tampoco se limita al plano representacional. Es también "sentimiento pensante y pensamiento sentido", como indicábamos anteriormente en relación a la nostalgia crítica. Por ende, eso la conecta con lo representacional, pero no se limita a ello. El recuerdo no es un holograma: su reavivación, a menudo, necesita de un determinado espacio de memoria que "invoque" su materialidad. Como escribe Halbwachs, "así como es necesario introducir el germe en un medio saturado para que cristalice, de la misma manera, hay que incorporar una especie de semilla de rememoración en este conjunto de testimonios exteriores a nosotros para que se convierta en una masa consistente de recuerdos"⁵⁵. El espacio de memoria

⁵¹ *Ibidem*, pp. 66-67.

⁵² *Ibidem*, p. 142.

⁵³ R. Barthes, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁴ S. Alexiévich, "Monólogo acerca de por qué recuerda la gente", *Voces de Chernóbil*, Barcelona, Penguin Random House, p. 62.

⁵⁵ M. Halbwachs, *op. cit.*, p. 66.

reúne las condiciones que invocan la fisicidad del recuerdo: de nuevo, esto lleva a la cuestión de la experiencia “corpórea” o visceral de la pérdida de la que habla Barthes en su *Diario de Duelo*, por ejemplo. Hablar de una “masa consistente de recuerdos” que se materializa en algo físico no implica hablar del recuerdo como algo cerrado o monolítico. De hecho, y continuando con la imagen del monumento, esta afirmación de Barthes parecería remitirnos a la condición paradójica del espacio de memoria: “Para mí, el Monumento no es lo durable, lo eterno (mi doctrina es demasiado profundamente la del Todo pasa: las tumbas también mueren), es un acto, un activo que hace reconocer”⁵⁶.

Aquí Barthes se sitúa muy cerca de Halbwachs quien, con su repetido esfuerzo para salvar un concepto diverso, vivo y colectivo de memoria, parecía haber augurado las condiciones que lo llevaron a ser asesinado en los campos de exterminio.. El sociólogo escribía: “Es necesario que nos hallemos o nos coloquemos en condiciones que permitan [...] que el recuerdo reaparezca y sea reconocido”⁵⁷. Se trata de entender este elemento *activo*, en la memoria y el memorial, como una actividad del recordar a partir de un espacio condicionado, y no como simple reconocimiento de una historia representada. El monumento, para Barthes, debe ser un *acto* porque se remite a la cristalización de una serie de relaciones temporales que atrapan la memoria imaginante. El memorial no es eterno porque nada perdura en el tiempo: no sólo por mor de la materialidad del mundo, sino también por la tarea que la imaginación lleva a cabo en su trasmisión. Ningún recuerdo dura eternamente inmóvil: la memoria lo reimagina, como pasa con la nostalgia, y todo lo que puede intentar el memorial oficial es hacer violencia a estas reactivaciones perpetuas de la memoria en la imaginación.

Parafraseando a Benjamin, podríamos decir que lo que el monumento, lo que la *memorial culture* pide de nosotros es el procedimiento de empatía que, para el filósofo, definía al historicismo. Esta empatía no proviene de la compasión, sino de la pereza, de la acedia⁵⁸. Tener empatía por el pasado, como se nos presenta en la historia oficial, en el monumento políticamente consensuado, es tener empatía por el vencedor y su linaje. Es más: cuando el monumento se dirige a las víctimas, lo hace en un amago de solemnidad bastante superfluo, con una condescendencia que poco tiene de reparación. Y no solo eso: también implica contentarse con una imagen simplificada o maniquea de la historia. La cultura del memorial que critica Huyssen, el monumento que desacredita Barthes, es una forma de imaginación del pasado que pide una identificación afectiva con el relato único. A esto, Benjamin respondería defendiendo una “observación distanciada”⁵⁹ que nos permita una reactivación de la memoria del pasado: menos identitaria y más relacional, menos arcaica y más crítica.

Esta observación distanciada es la que encontramos en las obras de Ortega y Jornet y, aunque

parezca paradójico, también en la reflexión en torno a la nostalgia. En todos los ejemplos encontramos como la reactivación de la memoria se lleva a cabo por la cristalización de una constelación interpretativa. Así se refería Benjamin a este proceso:

Supongamos que de repente el movimiento del pensamiento queda bloqueado –entonces se producirá, en una constelación sobre-cargada de tensiones, una suerte de reacción de *shock*; una sacudida que hará que la imagen, la constelación que la sufrirá, deba organizarse de improviso, de constituirse en móndada en su interior⁶⁰.

Las fotografías de Ortega y Jornet constituyen reactivaciones de la memoria porque no hay nada que atienda más a la construcción de constelaciones que la imagen. En su caso, una imagen que es particularmente lacónica y árida. Parecería que no hay en ella la posibilidad de abrirse a “constelaciones de sentido” de ningún tipo, dado que el vacío es lo que predomina en ella. Pero es, de hecho, en este vacío significante donde se abre la posibilidad a una nueva interpretación de la historia. En la misma línea, Soto Calderón defiende que “no es lo que la imagen muestra lo que más importa, sino lo que abre”⁶¹. Esta apertura también se juega en el proceso nostálgico, pues hay una estructura de la imagen esencial en la nostalgia. Podemos hablar aquí alternativamente de aperturas, de disturbios o, como es el caso de este artículo, de reactivaciones. Las imágenes del pasado, en tanto que imágenes, no son solo representaciones de la realidad, sino sobre todo relaciones. Su singularidad no pasa solamente por su contenido, sino por las “posibilidades relacionales” que generan⁶². Por lo tanto, la imagen, y por eso también la fotografía, se presenta como un campo privilegiado en la tarea de reactivación de las memorias. La segunda, de hecho, es particularmente fértil en este sentido, por cómo es capaz de mostrar la fugacidad (y también la potencia simbólica y vivencial) de aquello que ha sido (*ça a été*), como bien decía Barthes. Una reactivación que se vincule con el acto, con lo múltiple, con lo colectivo; pero que al mismo tiempo construya una distancia crítica, de extrañamiento, de reflexión inquieta.

Conclusiones

La nostalgia o la creación artística sirven como piedras de toque para criticar un tratamiento del pasado estancado en la memoria por la memoria, que sólo se materializa en la producción de monumentos y memoriales. La reactivación crítica de la memoria necesita, así pues, otras lecturas del pasado. Citando, de nuevo, a Andrea Soto, “las imágenes tienen la capacidad de generar un nuevo campo de imaginación para acceder a problemáticas y modos de creación que de otro modo serían inaccesibles”⁶³. Las imágenes de las cuales hablamos en este artí-

⁵⁶ Barthes, *op. cit.* p. 146..

⁵⁷ M. Halbwachs, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁸ W. Benjamin, *Sobre el concepto de Historia*, Obras (I-II), Madrid, Abada Editores, 2008, p. 308.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 308.

⁶⁰ Traducción propia a partir de la redacción de la tesis en la versión francesa (Ms 464), que explica mejor el proceso de constelación. Cf:W. Benjamin, *Sobre el concepte d'història*, Barcelona, Flaneur, 2019, p. 201.

⁶¹ A. Soto Calderón, *Imágenes Que Se Resisten*, Barcelona, La Virreina, 2023, p. 116.

⁶² *Ibidem*, p. 105.

⁶³ *Ibidem*, p. 111.

culo precisamente se centran en reactivar aquello inaccesible o aquello inenarrable: una ausencia o una pérdida que cobra particular fuerza a través de los espacios en los cuales dicha imagen nos sitúa y, en cuanto, también, al tipo de recursos formales de los cuales parte. No se trata de señalar una imagen como nostálgica, sino de comprender que no existe reactivación posible de la memoria colectiva sin las imágenes. La imagen, de este modo, no sería una especie de añadido al relato histórico, sino aquello que lo constituye y que se sitúa en el centro de una relación crítica con el pasado. Esto vale también para la reflexión sobre la nostalgia, en cuanto a que también se estructura principalmente a través de imágenes de dicho pasado.

Por otro lado, y como hemos visto, estas imágenes, paradójicamente, no tienen por qué ser explícitas o evidentes en cuanto a aquello que reavivan. Al contrario: es en el vacío potencial o en el fuera de campo que se abre en ellas la posibilidad de releer la historia más allá de la lógica del monumento o de un relato igualmente monológico. En el caso concreto de las obras de Ortega y Jornet, la condena de los crímenes del franquismo no se da a través de un panfleto o de un discurso unidireccional, sino a partir de un silencio que nos convoca y que nos compele a releer la historia de un modo distinto, o como señalaría Benjamin, "leer lo que nunca fue escrito"⁶⁴.

En esta línea, el potencial de las fotografías de Ortega y Jornet es reparador. Es aquello que traduce el duelo individual en colectivo precisamente por cómo lo inscribe en imaginarios comunes y por cómo hace visible aquello que ha quedado oculto por la "mala memoria" o por las consecuencias de los pactos del olvido, aunque sea a través de una imagen residual y particularmente elusiva. La nostalgia tampoco establece una relación directa entre la imagen que recuerda y el pasado que invoca: al contrario, por cómo refracta la lectura del tiempo, permite que la experiencia individual se expanda y abra un espacio a relatos colectivos tan diversos como fragmentarios.

Hay imágenes de la historia particularmente frágiles y que sin embargo devienen significativas precisamente por situarse en la linde de su propia desaparición. Cuando hablamos de relatos históricos, hablamos de imágenes y de exposición (en el sentido fotográfico del término, en cuanto a la luz que arrojamos, o no, sobre un cuerpo o fenómeno, permitiendo que este devenga visible en la superficie fotosensible). De un modo similar, cuando hablamos de crisis de la imaginación en relación a la memoria histórica, de lo que hablamos, al cabo, es de la tensión que se genera entre luz e invisibilidad: qué se nos muestra y qué no.

Bibliografía

- Aléxievich, S., "Monólogo acerca de por qué recuerda la gente", *Voces de Chernóbil*, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- Ansón, A. *Hijos del agobio: memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*, Madrid, EXIT Media, 2019.

⁶⁴ "Notas para la redacción de Sobre el concepto de historia". Benjamin Archiv, Ms 470.

- Aragoneses, A., "Cadáveres silenciados. El derecho español y las fosas de la represión franquista", *Historia et ius*, 2016, vol. 10, pp. 1-17.
- Aristóteles, *Ars rhetorica*, Oxford: Oxford University Press, 1959.
- , *Retòrica ; Poètica*. Barcelona: Editorial Laia, 1985.
- , "Sobre la memoria y la reminiscencia", *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*, Barcelona, Gredos, 1987.
- , *Retòrica*, Barcelona, Gredos, 1990.
- Atia, N. y J. Davies, "Nostalgia and the Shapes of History", *Memory Studies* 3(3), 2010, pp. 181-86.
- Barthes, R. *Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- , *Diario de duelo*. Barcelona: Paidós, 2021.
- Benjamin, W., *Sobre el concepto de Historia, Obras (1-II)*, Madrid, Abada Editores, 2008.
- , *Sobre el concepte d'història*, Barcelona, Flaneur, 2019.
- Boym, S., *The Future of Nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2001.
- Castoriadis, C., *Hecho y por hacer: pensar la imaginación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Chrostowska, S., "Critical Longing: On Nostalgia's Role in Critique", *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network* 7(1), 2006.
- Deleuze, G. *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Del Río, A., Espinosa, F. et al. (coords.), *El caso Rocío: Historia de una película secuestrada por la Transición*, Sevilla, Aconcagua, 2013.
- Dodman, T., *What nostalgia was: War, empire, and the time of a deadly emotion*, Chicago, University of Chicago Press, 2018.
- Garcés, M., "Imaginación crítica", *Artnodes* 29, pp. 1-8.
- García Soto L., "Barthes y Oriente: Responsabilidad ética y compromiso político", *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 25(2), 2022, pp. 165-178.
- Garrocho, D., *Sobre la nostalgia: Damnatio memoriae*, Madrid, Alianza Editorial, 2019.
- Halbwachs, M., *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.
- Hofer, J. "Medical dissertation on nostalgia (1688)", *Bulletin of the Institute of the History of Medicine* 2(6), 1934, pp. 376-391.
- Huyssen, A., "Monument and Memory in a Postmodern Age", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 6, Cambridge, Yale University Press, 1993 pp. 249-261.
- Illbruck, H., *Figurations of Nostalgia: From the Pre-Enlightenment to Romanticism and Beyond* [Tesi doctoral no publicada], Connecticut, Universidad de Yale.
- Jornet, A., C-3331/CA-8201, Barcelona, Ventura Edicions, 2022.
- Kalinina, E., "What Do We Talk About When We Talk About Media and Nostalgia?", *medien & zeit* 4, 2016.
- Lapoujade, M., (2014). *Homo imaginans*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
- Lasch, C. "Memory and Nostalgia, Gratitude and Pathos", *Salmagundi* 85/86, 1990, pp. 18-26.
- Natali, M., "History and the Politics of Nostalgia", *Iowa Journal of Culture Studies* 5, 2004, pp. 10-25.

- Ortega, A.T. *Cartografías silenciadas*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- O'Sullivan, L., "The Time and Place of Nostalgia: Re-situating a French Disease", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 67(4), 2012, pp. 626-649.
- Rosen, G., "Nostalgia: A 'forgotten' psychological disorder", *Psychological Medicine* 5(4), 1975, pp. 340-354.
- Sauquillo J., "Foucault, lector de Baudelaire: la imaginación como conjetura poética", *Res Publica*, 26(2), 2023, pp. 167-181.
- Soto Calderón, A., *Imágenes Que Se Resisten*. Barcelona, La Virreina, 2023.
- Starobinski, J. "The Idea of Nostalgia", *Diogenes* 54(14), 1966, pp. 81-103.
- Stauth, G. y B. Turner. "Nostalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture", *Theory Culture and Society* 5, 1988, pp. 509-26.
- Tanner, G., *Foreverism*. Cambridge, Polity Press, 2023.
- Tannock, S., "Nostalgia Critique", *Cultural Studies* 9(3), 1995, pp. 453-64.