

Cine, memoria e imagen: la historia y su doble*

Eduardo Grüner

IMAGO Y PHANTASMA (de donde provienen "imagen" y "fantasma") son los vocablos, el uno latino y el otro griego, que se traducen en castellano por el término común *imagen*. Sin embargo, no son lo mismo: la imagen es el producto de un trabajo, de un esfuerzo de *construcción*. La imagen es, por así decir, manufactura del ojo para producir una mirada (por eso el cine, arte analógico por excelencia, es el arte más "artificial": sin aquella cuidadosa construcción, sería incapaz de decir nada, se limitaría a *mostrar* lo que de todos modos veríamos sin su intermediación). El *Phantasma*, por su parte, alude a una transparencia de las cosas. La alude, pero también la elude: en el fantasma, las cosas -su transparencia— es un juego de luces y sombras que no permite comparaciones, mediciones, particiones, análisis. Pero, siendo cosas diferentes, hay entre ellas un cierto vínculo: hay quienes afirman -puede encontrarse ya en Tomás de Aquino- que algunas formas de conocimiento metafísico requieren atravesar la imagen construida para reencontrar el fantasma oculto por la opacidad de la representación del mundo (se observará que eso es exactamente lo contrario -¿o es un paso previo?— del "atravesamiento del fantasma" postulado por ciertas derivaciones lacanianas).¹

El "arte de la memoria", ya desde los antiguos, está asociado a la reconstrucción de imágenes mentales, en particular de *imago*s especiales; las retóricas recomiendan al orador—con el objetivo de recordar con pertinencia

* Artículo aparecido en *SYC*, n. 7, Bs. As., septiembre de 1996, bajo el nombre "Elogio del fantasma", *Memoria/imagen: la historia y su doble*.

¹ Aunque parezca mentira, tanto para lo que precede como para el párrafo siguiente, lo mejor sigue siendo Giordano Bruno: *mundo, magia*, Barcelona, Taurus, 1973.

las partes de su discurso— asociar esas partes a segmentos de un edificio que le sea muy conocido: la introducción es el vestíbulo, siguen uno o dos pasillos, las columnatas, el salón principal, y así. El arte de la memoria es la construcción de una mente artificial que se asimila *imagos*. Pero el acceso a esas representaciones (que en Bruno se realiza, es bueno notarlo, por las *ventanas*: con una mirada un poco artera, un poco *vouyerista*) tiene su precio.

En esos lugares se alojan también los espectros de las cosas, de las personas, que alguna vez los habitaron: en la imagen memoriosa se cuele la (quizá) ominosa transparencia *áúphantasma*. La memoria queda asimilada al ojo, pero ya no sólo al ojo constructor de imágenes: también a la mirada *autorreflexiva* (al "mirar mirarse" sartreano) que convierte al sujeto en espejo viviente de sus propios fantasmas; el sujeto es aquello a lo que mira; es aquello a lo que su mirada —no solamente su ojo— aloja: es habitación de demonios, que da presencia a un mundo, con frecuencia horroroso, que se creía pura mirada ausente.

Entonces, una cierta articulación de la imagen y la memoria es, además de una duplicación *querida* del mundo, una duplicación *no querida* (lo cual, claro, nada dice del Deseo) del memorioso: la fusión del sujeto y el objeto en la fantasmática del Doble. ¿Tiene, esa fantasmática, una historia (la pregunta es doble: si tiene una historia "interna", si está sometida a condiciones "históricas")? Es evidente que, al menos, tiene una historia *literaria*. Casi desde siempre, pero sobre todo a partir del Romanticismo: E.T.A. Hoffmann es, desde luego, el paradigma, pero esa historia todavía es "romántica" en el *William Wilson* de Poe, en el *Frankenstein* de Mary Shelley, en el *Dorian Gray* de Wilde (donde, casualmente, se trata del retrato, espejo pintado), en el *Doctor Jekyll* de Stevenson; es la historia de la metáfora dinámica del "otro Yo", destinada a conjurar la supervivencia, en el interior del sujeto-habitación, de los fantasmas de sus "yoes" adversarios. A veces, la duplicación señala el propio umbral antropológico: la ballena para el capitán Ahab, la cucaracha para Gregorio Samsa, no son la marca de lo infrahumano, sino de lo *sobrehumano*; es el límite de la humanidad que es necesario sobrepasar para encontrarse con la Verdad.

También se puede decir que el Doble tiene una historia filosófica, tematizada por lo menos desde la dialéctica de los contrarios-complementarios de Hegel: el mismo Hegel que por supuesto buscaba la fusión entre el objeto y el sujeto, y creyó encontrarla en la duplicación del amo en el esclavo, sin llegar a enterarse de las consecuencias de su ocurrencia en el

posromántico Marx. Es interesante —pasando al otro lado de la pregunta— que romanticismo, hegelianismo y marxismo sean, ante todo, una obsesión con la Historia: es decir, en cierto registro (y aunque las dos cosas no puedan, de ninguna manera, homologarse), con la Memoria; a la Historia y a la Memoria se refiere también el romántico Carlyle en su texto llamado (justamente) *Pasado y presente*: "Pues es verdad que todas las cosas tienen dos rostros, uno luminoso y el otro oscuro".² Y a ellas se refiere el marxista romántico Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*: "No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de recordar la tradición, al través del cual se pasa de lo uno a lo otro",³ Alcance filosófico —y en la misma dirección, aunque no en el mismo sentido— tiene también el problema en Freud (frecuentador de la literatura romántica, dedicado estudioso de Hoffmann), y en Lacan, donde la construcción misma del sujeto aparece como un "resto" del otro Yo especular.⁴

Pero la pregunta que nos interesaba, sobre todo, era la otra: ¿hay una *historicidad* (e incluso una *politicidad*) del fantasma de duplicación que pueda reconocerse en sus efectos? Si así fuera, ¿supondría hoy una articulación *específica* de la imagen y la memoria? Las cartas están echadas: veamos qué juego somos capaces de armar con ellas.

I

Postulamos, no sin un tufillo de ligera provocación, que los llamados medios de comunicación masiva, así como la promoción de un mundo que es pura *imago*, intentan cumplir hoy la función reaccionaria de eliminar la fantasmática de la sociedad llamada postindustrial: sus imágenes son duplicaciones que apuestan a la percepción en contra de una *cierta* memoria (no, se verá, de cualquiera). Vale decir, cumplen con rigor la condición

² Citado en Karl Miller, *Doubles, studies in literary history*, Oxford, 1987.

³ Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 46.

⁴ Cfr. Sigmund Freud, "Lo siniestro", en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, Amorrortu; Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos*, t. I, México, Siglo XXI, 1972.

descrita por Freud para la constitución del fetiche.⁵ Pero quisiéramos introducir esta idea invocando, a propósito de los medios masivos de comunicación, una categoría que tiene un importantísimo estatuto teórico en el pensamiento occidental: el concepto de *aburrimiento*. O, si se quiere darle una dignidad filosófica mayor, el concepto de tedio, que desde San Agustín hasta Heidegger sirve para designar una forma del goce por la indiferencia, por el hundimiento de ese "sentimiento oceánico", como lo llamaba el mismo Freud, en el cual el sujeto se libera de todo deseo y por lo tanto de todo conflicto con su realidad, y por lo tanto de su propio dolor, pero también de su propia existencia como sujeto.

Es imposible para nosotros, a la vez, no enmarcar este concepto en la estricta dependencia que existe hoy entre la idea que tenemos de los medios masivos de comunicación, y otras dos ideas que, si podemos decirlo así, dominan al discurso dominante en nuestra sociedad: las ideas de *mercado* y de *democracia*. La primera —no hace falta insistir en ello— constituye el operador ideológico privilegiado y casi excluyente del así llamado "capitalismo tardío", un operador que si hasta no hace mucho tiempo tenía que competir con otros que reclamaban con cierta legitimidad ese lugar privilegiado (por ejemplo "Estado", "sociedad", "cultura", "lucha de clase", etcétera) hoy reina por sí solo hasta tal punto que ha logrado subordinar a su propia lógica global, a la otra idea, la de *democracia*, que como sabemos, en la actualidad designa *principalmente* (aunque no solamente) al supermercado "político" al que acudimos mas o menos cada dos años para renovar el "stock" de programas y dirigentes que consumiremos en los siguientes dos años, sin que por supuesto hayamos tenido más intervención en la elaboración de esos programas y la selección de esos candidatos, de la que tenemos en el proceso de producción y distribución de los productos que adquirimos en el *shopping*.

En épocas muy pretéritas, cuando la gente todavía leía a ciertos autores del siglo XIX (autores hoy precipitados en lo que un reciente e ilustre visitante de nuestras pampas ha nombrado como "la era de lo vacío"), esa fascinación por las operaciones de compraventa se llamaba *fetichismo de la mercancía*, para designar el proceso de índole *religioso* por el cual la idolatría del objeto impedía al sujeto percibir la intrincada -y a veces sangrienta— red de rela-

⁵ Sigmund Freud, "El fetichismo", en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, Amoirortu.

ciones sociales de poder y de dominación que habían hecho posible la producción y acumulación de objetos para compravender.

Como en estos tiempos "posmodernos" (se me disculpará, que en honor a la brevedad, utilice este anacronismo, ya que el término hace rato que ha sido superado) los objetos de compraventa —esas mercancías/fetiches de triste memoria- son en lo fundamental (cuando no exclusivamente) *imágenes*, y como la mayoría de la imágenes tiene la fastidiosa costumbre de colocarse en el lugar de los objetos para *re-presentarlos*, para "duplicarlos" de algún modo, no sorprenderá a nadie que nos atrevamos a afirmar, primero, que si todavía existe hoy algo parecido a lo que en aquéllos tiempos pretéritos se llamaba "lucha ideológica", esta se da en el campo de las *representaciones* antes que en de los *conceptos*; y segundo, que todo este galimatías que sin mucho éxito estamos tratando de desentrañar entraña el peligro de conducirnos de regreso a la cuestión de los medios de comunicación de masas.

O, para ser más precisos, de eso que Adorno y Horkheimer etiquetaron como la Industria Cultural: una industria que tiene la muy peculiar y novedosa característica de producir, directamente, *representaciones*, cuyo consumo indiscriminado y "democrático" (ya que la Ley que preside su elaboración, como corresponde a una constitución republicana, es igual para todos, aunque sean muy pocos los autorizados a elaborarla, y esos pocos se llaman, como por azar, *representantes*), cuyo consumo no se limita a satisfacer necesidades -reales o imaginarias- sino que *conforma subjetividades*, en el sentido de que -puesto que por definición el vínculo del sujeto humano con su realidad está mediatizado por las representaciones simbólicas-, el consumo de representaciones es un *insumo* para la fabricación de los sujetos que corresponden a esas representaciones.

Bastaría este razonamiento breve para entender la enorme importancia *política*--en el más amplio sentido del término- que tiene la Industria Cultural de las imágenes, ya que una de las dos operaciones más extremas y ambiciosas a que puede aspirar el poder es justamente la de fabricar sujetos (la otra, por supuesto, es la de eliminarlos). Pero podemos ir todavía más lejos. En efecto, esa fábrica de *sujetos universales* que es la Industria Cultural massmediática -y que hoy, en la llamada "aldea global", ha realizado en forma paródica el sueño kantiano del sujeto trascendental— postula a su vez su propio sueño, su propia utopía "tecnocrónica", si se quiere pensarlo así, que es la utopía de la *comunicabilidad total*, de una transparencia absoluta en la que el universo de las imágenes y los sonidos no representa ninguna otra cosa más que a sí mismo: como si dijéramos, una duplicación de

imago sin phantasma, ya que, lo hemos visto, éste habita en el mundo y se muestra en el Doble.

Se trata, cómo no advertirlo, del correlato exacto de la idea de un mercado "transparente" en el que no existe otro enigma que el cálculo preciso de la ecuación oferta/demanda, o de una democracia asimismo "transparente", en la que un espacio público universal establece la equivalencia e intercambiabilidad de los ciudadanos -semejante a la de las mercancías en el mercado o a la de las imágenes en el mundo de las comunicaciones—, y donde la única "oscuridad" que existe (apenas metafórica, claro está) es la del cuarto *ídem* donde el ciudadano va a depositar su papeleta.

II

Pero esta idea de una comunicabilidad total, de un mundo como pura *voluntad de representación* -si se nos permite burlarnos con todo respeto de un famoso título de Schopenhauer— tiene, desde ya, varias consecuencias. La primera (sin duda tranquilizadora para muchos) es que de realizarse este sueño massmediático de completa transparencia "desfantasmizada" quedaríamos inmediatamente eximidos de, además de incapacitados para, la penosa tarea de interpretar el mundo, y por lo tanto de transformarlo, ya que toda práctica de la interpretación, en la medida en que problematiza la inmediatez de lo aparente, introduce una *diferencia* en el mundo, lo vuelve parcialmente opaco, le devuelve sus juegos de luces y sombras. Esa opacidad, esa *inquietante extrañeza* ante la sensación de que el mundo guarda secretos no dichos y tal vez indecibles, no representados y tal vez irrepresentables, no comunicados y tal vez incomunicables, de que hay algo que se juega en alguna otra escena que la de las representaciones inmediatas, es lo que se llama —ya sea en amplios términos epistémicos o estrictamente psicoanalíticos- lo *inconciente*.

Ahora bien: las ideologías massmediáticas de la transparencia y de la perfecta comunicabilidad, de un mundo sin secretos y donde por lo tanto toda interpretación y toda crítica sería superflua frente a la ubicuidad de lo inmediatamente visible, estas ideologías parecen volver obsoletas hasta las más apocalípticas previsiones de la Escuela de Frankfurt sobre los efectos de la Industria Cultural: por ejemplo, las impugnaciones marcusianas a la "desublimación represiva" o a la "colonización de la conciencia", puesto que de lo que se trataría aquí es de mucho más que eso: se trataría de la *lisa*

y llana eliminación del inconciente, y por consiguiente de la liquidación de la subjetividad crítica. Quiero decir: ya no habría la necesidad, para el sujeto, de enfrentar el conflicto con el *phantasma* claroscuro que anida en la ahora perdida opacidad de la *imago*. No habría ya "otra escena" sobre la que pudiéramos ejercer la saludable paranoia de sospechar que en ella se tejen los hilos de una imagen que aparece como *síntoma* de lo irrepresentable, sino una pura presencia de lo representado, una pura *obscenidad*, que no es otra cosa que la obscenidad del Poder mostrándose al mismo tiempo que parece disolverse en la falsa transparencia de las imágenes fetichizadas.

Pero la ideología massmediática de la comunicabilidad tiene una segunda consecuencia, estrechamente ligada a la anterior, en la que quisiéramos detenernos un momento, y es la de disolución de los límites entre la realidad y la ficción. Nos damos cuenta de que ésta es una afirmación extraordinariamente problemática, ya que ni lo que llamamos "realidad" es una categoría de definición tan evidente, ni lo que llamamos "ficción" es tampoco algo tan evidente ni opuesto a lo que llamamos "verdad", cualquiera sea la definición que querramos darles a este último término. Por cierto, las monumentales narrativas teóricas un Marx o un Freud están montadas sobre la idea de que las grandes producciones Accionales de las sociedades, sus grandes constelaciones de *¿magos* (llámense, ideología, religión o fetichismo de la mercancía) o de los individuos (llámense sueños, lapsus o alucinaciones) no son, en el sentido vulgar, *mentiras*, sino regímenes de producción de ciertas verdades operativas, lógicas de construcción de la "realidad", "manufacturas" del ojo colectivo que pueden ser desmontadas para mostrar los *intereses particulares* quien teje la aparente universalidad de lo verdadero: son esas mentes artificiales de Giordano Bruno que a contrapelo permiten ver a los fantasmas, hacerlos presentes en la mirada que se cree ausente. Como diría el propio Freud leído por Lacan, *la verdad tiene estructura de ficción*, y por lo tanto la interpretación solo puede producir la crítica de lo que pasa por verdadero a partir de esas ficciones tomadas en su valor sintomático. Dicho lo cual, ello no significa en absoluto que todas las construcciones ficcionales, que todas las fabricantes de imágenes, *tengan el mismo valor crítico*, sino tan sólo aquellas en las que pueda encontrarse la marca de un conflicto con lo que se llama "realidad", y que sean por lo tanto capaces (aún, y sobre todo, si lo hacen de manera "inconciente") de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real-fantasmático, de escuchar en ella no lo dicho entre sus líneas, lo no representado en los bordes de sus imágenes, lo no comunicado en el murmullo homogéneo de la comunicación.

III

Adorno, por ejemplo, ve con lucidez que lo que él llama "obra de arte autónoma", a pesar -o quizá a causa- de su elitismo consciente o inconscientemente impugnador del sentido común, tiene la posibilidad de instalar una "dialéctica negativa" en la que no se trata en *absoluto* de una caprichosa sustracción o anulación de lo real: la autonomía de la obra de arte es, para decirlo al modo althusseriano, autonomía *relativa*, lo cual significa, en términos escritos, que lo que produce su efecto de autonomía es una cierta *relación* de conflicto con lo real. La singularidad enigmática de la obra de arte, irreductible a la comunicabilidad del Concepto, está por ello mismo en permanente tensión con la "falsa totalidad" de las representaciones dominantes de lo real. Como en el sueño, las "asociaciones" libres de la obra develan un trabajo del Inconciente que produce una práctica transformadora y crítica de las ilusiones y las certezas de un Yo sobreadaptado y subordinado a las imágenes de la realidad. En tanto manifestación de una utopía del Deseo, la obra autónoma muestra, por contraste, la pobreza de una realidad en *falta*, no en el sentido de esa falta constitutiva que Freud ubica en el origen mismo del deseo, sino en el de un deseo *secuestrado* por la fetichización capitalista. Ese "*secuestro*" del deseo no es sino la promesa de una satisfacción plena de la necesidad de ficciones en lo totalmente representable, paralela a la promesa de una satisfacción plena de las necesidades materiales en la oferta del mercado.

La ideología massmediática de la comunicabilidad total, con su aspiración a la eliminación del inconciente en un mundo que fuera pura representación, significaría, en este contexto, la liquidación de esa *distancia crítica* entre lo real y una ficción que sea "preapariciencia" o "memoria anticipada" (las expresiones son de Ernst Bloch): anticipación de lo que podría ser el sujeto reconciliado con su Deseo, si ese deseo no estuviera tan enajenadamente reconciliado con las *imágenes presentes y actuales* del mundo con que lo alimenta la Industria Cultural. Una industria cultural que, en el límite, postula la posibilidad de que una ficción no autónoma (pues, ¿qué puede querer decir "autonomía" para alguien que está solo en el mundo?) *sustituya* a la realidad que se proponía potencialmente contradecir por su alteridad, por su diferencia crítica con ella.

Es interesante, en este sentido, que Adorno (al igual que Freud, aunque por distintas razones) tuviera una cierta desconfianza respecto de la única forma de arte inventada en el siglo XX, la única forma de arte que (por lo

menos hasta el momento en que Adorno escribe) tiene, casi desde su nacimiento, el "pecado original" de ser un producto paradigmático de la industria cultural y una mercancía-*imago* fácilmente fetichizable por el mercado global: estamos hablando, desde luego, del cine, que además tiene el privilegio de ser la forma estética que con mayor analogía reproduce en su lógica de construcción ficcional las operaciones del inconciente. No hay tiempo de demostrarlo aquí, pero bastaría ver cualquier *film* bajo el doble protocolo de lectura del capítulo séptimo de *La interpretación de los sueños* de Freud y de los textos sobre teoría del montaje de Eisenstein para encontrar en el diégesis fílmica todo lo que describe Freud como trabajo subterráneo producto de las imágenes del sueño: condensación, desplazamiento, inversión en lo contrario, articulación de la representación de cosa y la representación de palabra, lo que se quiera. Y es eso lo que hace a esta forma de arte —que tanto ha influido sobre todo el arte del siglo XX, y por su puesto sobre la "estética" de los medios de comunicación- un objeto ideológico por excelencia: ¿no hay acaso también, en el cine, la ilusión de la representabilidad total, de la imagen sin "lado de afuera", cubriendo totalmente la pantalla y haciéndose presente a los ojos como si fuera el *mundo mismo*? Se podría, incluso, ensayar la siguiente definición extemporánea: *el cine es el lugar de encuentro entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario*.

Pero, desde luego, quien dice "lugar de encuentro" dice también "lugar de conflicto": el cine, en sus mejores y más autónomas formas, todavía permite que el inconciente funcione, que un deseo sin objeto discernible instale su distancia crítica, tensione su insatisfacción en los interrogantes dirigidos a una imagen que nunca termina de coincidir con su propia pretensión de representarlo *todo*. Y que, por lo tanto, construye con su propia opacidad el juego de "luces y sombras", la transparencia amenazante del *phantasma*: en efecto, si hay un arte que representa mejor que ningún otro la acechanza de la duplicación del sujeto en la imagen, ese es el cine. Como nos atrevimos a sugerirlo en otro lado, inspirándonos en Sartre y su teoría de la mirada, una película no es sólo un objeto que miramos, es algo que *nos mira*, y por ello se vuelve Sujeto, se vuelve nuestro Otro; si es -como reza una metáfora vulgar- un "espejo del mundo", lo es en el sentido del espejo como *estadio* (como momento de un despliegue, pero también como sede física de un espectáculo): allí la imagen del propio cuerpo, que no coincide con la autopercepción que de él tenemos, se "proyecta" como Otro (yo) en la superficie luminosa y transparente: en la "pantalla" de una identificación que no por imaginaria prepara menos el desgarramiento por el cual un espacio

—*tiempo Incontrolable y descontrolado me roba el mundo que creía sólidamente cerrado a mi alrededor.*⁶

Es esa fantasmática la que me indica que las imágenes no son algo acabado, sino algo a conquistar. Y es ella, también, la que me recuerda que siempre habrá un Doble con el cual trabarse en lucha, o al menos al cual interrogar por su deseo. En cierto modo, el recorrido de la obra del único auténtico pensador crítico que ha producido el cine contemporáneo, Jean-Luc Godard, podría leerse como un heroico esfuerzo concierne por devolverle al cine su *inconciente político*, por mostrar en sus propios films *una. práctica* que consiste no sólo en producir películas, sino en producir *significaciones* sobre lo real y más aún, mostrando que lo real mismo es una significación producida, "desnaturalizando" lo real para que veamos en él su carácter no reconciliado, sus desgarramientos *impresentables, los phantasmata* que acosan a la representación que (se) pretende como la pura duplicación del mundo.

IV

Al revés, la ideología massmediática de la perfecta comunicabilidad busca borrar, junto con el lugar de encuentro, el lugar de conflicto entre el fetichismo de la mercancía y el trabajo incontrolable del inconciente. Si todo es "representable" hasta el límite en que la diferencia crítica entre lo decible y lo indecible pierde su razón de ser, entonces no hay desgarramientos, no hay faltas ni agujeros ni fantasmas en lo real que puedan ser interrogados o criticados, y todo se vuelve confortablemente *soportable* en la "democracia" de la imagen electrónica. Pero este triunfo de una racionalidad puramente instrumental que lograra poner a la ficción al servicio de un deseo alienado en su propia satisfacción, tapando con imágenes la imperfección de lo real, obligaría entonces a replantearse de manera radical *el estatuto "liberador"* de la ficción. Ya no parece tan evidente que *toda* ficción pueda producir la Verdad, ni siquiera (y tal vez menos que nunca) apostando a un supuesto "pluralismo" de las imágenes que no se interroga por la lógica de producción global que trabaja para esa apariencia de "dislocación" del fantasma.

Las teorías massmediáticas posestructuralistas, deconstruccionistas, posmodernistas o como se las quiera llamar, corren aquí el peligro de recaer en

⁶ Cfr. Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1966; Eduardo Grüner, "El año en que murió Pasolini y Sartre perdió la vista", en *El Ojo Mocho*, n. 7/8, otoño de 1996.

una ingenuidad (cuando no es un interés culpable) simétricamente inversa a la del realismo tradicional pero con efectos homólogos en lo ideológico: la de suprimir la *alteridad crítica* que la ficción opone a una realidad que —por la mera existencia de esa alteridad— puede percibirse como cruelmente insuficiente. La postulación del mundo, de la sociedad o de la subjetividad como pura dispersión fragmentada de imágenes sin referencia localizable, como multiplicidad de "dobles" sin fantasmas, ¿no puede resultar contradictoria con la idea del mismo Foucault —de quien tantas de estas teorías se dicen tributarias— de que es el *Poder mismo* el que pretende adquirir este carácter aparente de circulación caprichosa, de "asociación libre" desligada de todo objeto real, para mejor ocultarse en una "ficcionalización" que quiere mostrarse inofensiva?

La ideología de lo totalmente comunicable habría alcanzado así el punto de triunfo en que el conflicto entre lo real y la ficción fuera desplazado por un estado extremo de *fusión*, de completa identificación, nunca mejor criticada que en la célebre anécdota en la cual un grupo de turistas alemanes en el museo, reconociendo a Picasso, le señalan el *Guernica* y le preguntan admirativamente: "¿Usted hizo eso?", "No", responde el pintor, "lo hicieron ustedes". Que es como decirles: ¿no ven, señoras y señores, a vuestro propio *doble* retornando en esa imagen? Relatada hoy, esta respuesta adquiere el valor de un enunciado escandaloso por su anacronismo. Como si dijera: *señoras y señores*, entérense de que lo real existe, y que sus crímenes no pueden ser *indultados* con tanta facilidad por el juego inofensivo de las representaciones. La Guerra del Golfo sí ha tenido lugar, y parece ser incluso —aunque *monsieur* Baudrillard no lo crea— que allí se ha matado gente.

Desde luego, los multiplicados *monsieur* Baudrillard que hoy hacen el agosto de los "mass media" no han llegado al extremo —como sí han llegado algunos de sus colegas alemanes— de decir, por ejemplo, que tampoco Auschwitz —ese lugar de *memorias* habitado por los fantasmas sin imagen posible, ese Doble de la civilización— ha tenido lugar, aunque no se entiende muy bien por qué no decirlo así: no digo que esté en sus intenciones, pero está en su lógica. Ellos quisieran, para sentirse totalmente cómodos y reconciliados con el mundo, que también Auschwitz pasara a formar parte de esta reserva de imágenes duplicadas y deshistorizadas en que se ha transformado nuestra aldea videoelectrónica.⁷ ¿Será demasiado injusto recordarles lo que decía

⁷ En cierto modo, Spielberg les ha facilitado el trabajo: *La lista de Schindler* es un prolijísimo trabajo de *desfantasmización* de la Imago nazi, a la que le ha devuelto su posible

Benjamín, a propósito de que la estetización de la política -y, por lo tanto, de la muerte— es el ademán característico del fascismo? Se me objetará, claro está, apelando a la literalidad, que precisamente decir que un acontecimiento *no ha tenido lugar* es aludir críticamente a su no-localización simbólica, a su ubicuidad indeterminada por la imagen massmediática. Pero esto es un juego de palabras que no pone la Palabra en juego: decir que algo no ha tenido lugar es también decir que no lo *tendrá*, que ya no podremos recuperarlo sino bajo la forma de ese eterno presente de la imagen electrónica sin fisuras, y que éste es el verdadero "fin de la historia: no tanto de la historia pasada sino de la historia *futura*, futuridad que se vuelve deseo inútil frente a una actualidad reconciliada consigo misma en la pura representación, en la pura *imagen* sin fantasmas que acosen el presente. Es la liquidación, sí, de la "memoria histórica", pero más todavía de la "memoria anticipada" a la que aludía Bloch.

V

En un libro reciente que significativamente habla del exterminio en los campos de concentración, y que igual de significativamente se titula *Los asesinos de la memoria*, Pierre Vidal-Naquet califica de *inexistencialismo* al rasgo central de la cultura contemporánea, que consiste en postular —apoyándose sobre la celebración de un triunfo de las imágenes— la desaparición de las realidades sociales, políticas, ideales, culturales o biológicas, y (cito) "remitir a la inexistencia las relaciones sexuales, la dominación, la opresión, la sumisión, la historia, lo real, el sujeto, la naturaleza, el Estado, el proletariado, la ideología, la política, la locura y los árboles".⁸ Si las imágenes ficcionales, cuya lucidez crítica —a tenor de Adorno— era la de instalarse como *diferencia* con esa realidad desgarrada de lo humano para hacerla más evidente e inquietante, como duplicidades denunciadoras de los fantasmas *humanos*, fueran ahora a *sustituir* aquella realidad en lugar de interpretarla y comba-

"humanidad", una cierta calidez; en ese sentido, se trata de una obra perfectamente *canalla*. Es exactamente lo contrario de la de *Shoah* de Lanzmann: en ésta, todo el Horror de los campos se hace presente no por la imagen sino por la *palabra* de los entrevistados, que los hace evocar -e invocar- a sus propios Dobles del pasado.

¹¹ Pierre Vidal-Naquet, *Los asesinos de la memoria*, México, Siglo XXI, p. 19.

tirla, ¿no les quedaría como única aspiración la de ser radicalmente *inhumanas*, la de afirmarse en su propia alienación, la de disolverse en su propio fetichismo, la de complacerse en su carácter de mercancía, borrando todo deseo insatisfecho junto con el trabajo interrogador del inconsciente? Ese triunfo de la comunicabilidad total sería, entonces, el descanso tibio y final en el goce del *tedio*. O, para no andarse con eufemismos: sería el triunfo total y definitivo de la barbarie.

Porque sería un ataque a la memoria desde un flanco muy especial: el de la defensa del recuerdo como pura *imago*, otra vez, sin *phantasma*, sin Doble que amenace al presente. Entendámonos: no es cierto, como se suele decir, que las sociedades no tengan memoria. Sólo que —puesto que la memoria (salvo la memoria "funesta" del personaje de Borges) es por definición *selectiva*— es la dialéctica entre sus recuerdos y sus olvidos la que define su *actualidad*. Dicho de otro modo -del modo en que venimos intentando balbucearlo aquí: es su capacidad o su impotencia para atravesar la *imago* y reencontrar su *phantasma*. Se dice: "recordar para no repetir". Razonable exhortación, que aparenta un llamado a la conciencia sobre la propia Historia. Pero dicho desde *el Poder*, eso puede ser tanto una exhortación como una *amenaza*. En todo caso, ¿recordar qué? Y, sobre todo, ¿recordar cómo? Una cosa es la memoria histórica que construye las *imago*s defantasmaticadas, museificadas y sin Doble (el Himno, la Escarapela, ahora también la Democracia Recuperada), las imágenes de una transparencia del Pasado que "ya fue". Otra la que significa "adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro".⁹ Allí, en el relámpago, la *imago* ilumina el *phantasma*, y la sociedad puede ver al Doble amenazante, puede saber que la Historia, que la Barbarie, es *ahora*.

¹² Walter Benjamín, "Tesis de filosofía de la historia", en *Ensayos escogidos*, *op. cit.*