

Susanne Hartwig

¿Archivar los recuerdos? ¿Archivos de la memoria? La película *La luz prodigiosa* de Miguel Hermoso (2003)

Las siguientes reflexiones giran alrededor de la pregunta de si y en caso afirmativo hasta qué punto los verbos *archivar* y *aprender de memoria* pueden considerarse sinónimos. En el lenguaje informático la palabra *memoria* designa los archivos del ordenador, es decir, la conservación de datos. La palabra se presta a equívocos puesto que sugiere una homología entre la "memoria informática" y la memoria humana, entre *abrir un archivo* y *acordarse*. Hace pensar en la conservación intacta de los recuerdos humanos en unos archivos jerárquicamente ordenados, como si éstos pudiesen abrirse o cerrarse según la voluntad del usuario, como si la memoria humana fuese capaz de conservar las imágenes del pasado sin modificarlas. Sin embargo, esta concepción estática no tiene en cuenta la dinámica y el aspecto procesual del acto de recordar.

Precisamente en situaciones límites se reconoce la fragilidad del concepto del *archivo* como metáfora de la memoria, como, por ejemplo, en el caso del trauma. Lo que éste revela sobre la relación entre los medios de comunicación y la memoria y cómo la teoría de los sistemas (en el sentido de Niklas Luhmann) puede servir de modelo para ilustrar el nexo *memoria-medios de comunicación-acto de recordar*, se estudiará en esta ponencia a través de la película española *La luz prodigiosa*, de Miguel Hermoso (España 2003). El guión se inspira en la novela del mismo título, de Fernando Marías (1991), y trata de las dificultades de un hombre para acordarse de su propia vida.

A través de las imágenes de la película y del comportamiento de los protagonistas frente a los objetos y los recuerdos traumáticos, se vislumbra la dificultad de concebir la memoria humana como "archivo". El acto de recordar será definido como la utilización de la diferencia entre *entonces* y *ahora* por el individuo que quiere acordarse de algo pasado. Además, hay que distinguir entre una memoria controlada y una incontrolada, que se manifiesta en reacciones involuntarias del cuerpo. Los medios de comunicación aparecen como simples soportes de recuerdos *posibles*, no como informaciones independientes del acto de recordar. La ponencia se cerrará con algunas reflexiones sobre la memoria colectiva.

La película

En la película *La luz prodigiosa*, un joven pastor, Joaquín, salva la vida a un desconocido víctima de los fusilamientos de la Guerra Civil. El herido, llamado Galápagos, ha perdido casi completamente la memoria a consecuencia de una grave lesión en la cabeza, quedando de hecho reducido a un estado semivegetal. Más de cuarenta años después, los dos hombres vuelven a encontrarse en Granada. Nadie sabe quién es Galápagos, que vive como mendigo, de las limosnas que le da la gente en la calle. De nuevo, Joaquín se siente responsable del desconocido e intenta ocuparse de él. Por casualidad, lo deja unos minutos solo en una sala de conciertos, y Galápagos empieza a tocar el piano con mucha sensibilidad. Dado que el talento musical de Galápagos vislumbra una educación culta, surge la sospecha de que el desconocido pueda ser un personaje importante de la sociedad de antes de la guerra. Las investigaciones de Joaquín sobre los desaparecidos de los años treinta le conducen a la conclusión de que podría tratarse del mismo Federico García Lorca. Utilizando los poemas y las fotos del famoso poeta co-

mo "recuerdos archivados exteriormente", Joaquín intenta reavivar la memoria apagada del viejo sin conseguir nada más que traumatizarlo de nuevo. Lo que con tanto afán desea Joaquín es precisamente lo que Galápagó teme más que la muerte: volver al pasado y recuperar su identidad de antes del fusilamiento. Finalmente el pastor decide respetar la amnesia piadosa del octogenario, se sienta con él delante de la vieja granja en ruinas donde hace 40 años le salvó la vida, y ambos recitan unos poemas lorquianos.

La historia permite estudiar unos aspectos clave de la relación entre los medios de comunicación y los recuerdos humanos puesto que demuestra los límites dentro de los cuales los textos y las fotos pueden servir de "huellas archivadas" del pasado.

En el centro del interés de la historia está un hombre que ha perdido su memoria. Tiene un trauma en el doble sentido de la palabra: en el sentido literal, una grave lesión exterior en la cabeza, y en el sentido figurado, una lesión interior, es decir, la experiencia dolorosa y hasta insostenible de haber sobrevivido conscientemente a su propio fusilamiento. Este trauma tiene como consecuencia que sus recuerdos sean inaccesibles.

Sin embargo, Galápagó se encuentra en una situación "privilegiada": Si realmente es Federico García Lorca, muchos elementos de su vida, incluso muchas comunicaciones suyas, se han conservado, así que su memoria "está" en unos archivos externos: en los poemas, en las obras teatrales y en las fotos. Pero aunque Galápagó dispone de muchos estímulos capaces de reavivar su memoria, éstos no se dejan utilizar como medios adecuados para transmitir los recuerdos. Galápagó es capaz de citar unos poemas lorquianos de memoria, pero esta acción se parece más a un simple reflejo que a un recuerdo vivo. Lo mismo pasa con sus talentos (automatizados) de pianista: no sirven para reconstruir su vida, porque Galápagó se resiste a recordar los contextos, y sin los contextos, para decirlo con una metáfora, su magdalena proustiana se queda en una simple galleta sin poder de evocar asociaciones complejas.

Por lo que parece, también la ciudad, los animales e incluso una emisión televisiva sobre Dalí estimulan los sentimientos de Galápagó, pero son unos recuerdos pre-conceptuales. El cuerpo del viejo, literalmente un cuerpo de resonancia, vive parcialmente en otros tiempos que, sin embargo, no se dejan observar mediante la comunicación en la actualidad. Galápagó no tiene la capacidad de contextualizar las "resonancias", por lo tanto, los elementos conservados de su pasado quedan mudos. En este sentido la acción de la película ilustra la imposibilidad de concebir los medios (las fotos, los poemas, la música) como "archivos exteriores" de la memoria, humana. Al mismo tiempo llama la atención sobre el carácter performativo de la memoria siendo ésta un proceso de comunicación y no algo que el individuo posee como un objeto. Se puede concluir de estas reflexiones que la metáfora del *archivo* es insuficiente para describir la memoria humana.

El traumatismo

Para buscar otro concepto, quisiera empezar con unas reflexiones sobre el traumatismo. Según el psicoanálisis, los recuerdos traumáticos se dejan describir como "sentimientos congelados" incapaces de integrarse en la memoria semántica. El individuo traumatizado no es capaz de recordar directamente la escena original traumatizante, puesto que se protege contra una emoción devastadora. El trauma supera la capacidad de síntesis de la mente e impide así la integración de la experiencia vivida. De hecho,

una característica del trauma es su descontextualización. Una impresión sobrecogedora se imprime literalmente en el cuerpo, y el individuo no puede ni describirla ni explicarla: el trauma es la "narración imposible" (Assmann, 1999: 264).

Sólo a través de estímulos menos peligrosos, que muchas veces se vinculan a la escena originaria por asociaciones muy vagas, se mantiene una especie de lazo altamente protegido hacia la escena traumática. Estos estímulos afectan al individuo corporalmente, pero éste es incapaz de observarlos a su vez mediante la comunicación ya que los ha disociado de su conciencia.

Así, el trauma demuestra que el olvido puede ser una acción activa: es la "voluntad de no saber", la *repression* en la terminología freudiana. Con el trauma no se pierde sólo un acceso a un archivo; más bien se evita activamente un contenido psíquico que amenaza al individuo con inundarlo.

El término *archivo*

De lo dicho se dejan sacar unas conclusiones sobre la relación entre los medios de comunicación y la memoria humana.

Hay que distinguir dos tipos de recuerdos: por un lado, los recuerdos que se dejan observar y comunicar, por otro, los recuerdos involuntarios, que se parecen a unos meros reflejos fuera de la comunicación. La película ilustra el primer tipo con las imágenes coherentes de Joaquín acordándose de su juventud de pastor, el segundo tipo con la "memoria corporal" de Galápagos. La diferencia radica en dos experiencias diferentes que describen la existencia o la falta de una distancia que el individuo tiene consigo mismo: "tengo" recuerdos (memoria voluntaria) o "soy" un cuerpo que se acuerda (memoria involuntaria). De esto se concluye que aunque el recuerdo es un acto voluntario, los medios de comunicación sólo tienen una influencia limitada sobre cómo y cuál de los dos tipos de recuerdos elige el individuo. Los recuerdos corporales provocan reacciones que funcionan como reflejos, que sin embargo, no son accesibles a la observación comunicativa por el individuo que las padece pasivamente. Dicho de otra manera: para él no son una diferencia que hace una diferencia (según la fórmula de Luhmann), y de hecho, no son *informaciones*. El recuerdo preverbal se revela atmosféricamente o en imágenes que el cuerpo de resonancia capta e intensifica.

En consecuencia, los medios de comunicación no archivan *informaciones* ni mucho menos *comunicaciones*, sino *datos capaces de volverse una información o una comunicación*. Respecto a esta cuestión, Heinz von Foerster hace un comentario lúcido comparando la memoria humana y una biblioteca: dice von Foerster que una biblioteca archiva informaciones tan poco como un garaje archiva y reproduce el tráfico: "En los dos casos, se confunden un vehículo útil (del tráfico o de la información) con lo que lo mueve o lo utiliza." Los textos y las fotografías archivan sólo unos posibles datos capaces de estimular la comunicación, sólo son posibilidades para unas operaciones cognitivas.

Bajo estas premisas constructivistas, el término *Speichergedächtnis* (archivos de la memoria) es problemático, porque un archivo implica un método para coleccionar y restituir unos textos originales, es decir, una conservación estática de unos objetos en un espacio delimitado. Sin embargo, la memoria humana no se deja modelar como un archivo por las razones siguientes:

1. En principio, *todo* puede estimular los recuerdos humanos, cada objeto del entorno, cada frase, cada imaginación (lo que uno constata con frecuencia cuando está emocionado y el mundo entero parece reflejar esta emoción). De hecho, no hace falta un archivo de objetos bien definibles para mantener los recuerdos. Con la escritura, los aparatos reproductivos (como las máquinas fotográficas) y los ordenadores se manipulan la oferta y la cantidad de los estímulos, pero no la memoria humana misma.
2. Los recuerdos no son estáticos sino que cambian conforme vive el individuo. También existen capacidades cognitivas que se archivan tal cual: sumar y restar, hablar idiomas extranjeros, recordar números telefónicos, montar una escalera o aprender el código de comportamiento. Sin embargo, estas acciones se parecen más a un automatismo, es decir, a un puro reflejo, que a un recuerdo. Es difícil concebir estas acciones como *recuerdos*, puesto que son más bien unas facultades adquiridas ya no separables del comportamiento. Además de una memoria declarativa existe una memoria procedural que no archiva datos, sino programas.
3. Tampoco la memoria humana es puramente reproductiva. Al contrario, es constructiva, puesto que el acto de recordar contextualiza y completa los recuerdos en búsqueda de una coherencia mental actual. Cada recuerdo conecta el estímulo que lo ha provocado con un contexto actual.

Hablar de la memoria como de un archivo no es una descripción adecuada porque sugiere que los recuerdos no cambian mientras "esperan" y que se dejan "abrir" cuando el ser humano lo quiera. Sin embargo, el acto de recordar es una interacción entre los acontecimientos nuevos y la estructura ya existente, la autoorganización y la dinámica propia de la memoria. Alguien que vive una experiencia, no la archiva tal cual, sino que aprende a través de ella y cambia su sistema de ver el mundo, por muy poco que sea, y aprender no es un simple intercambio entre un *input* y un *output*. La capacidad humana de aprender tiene como efecto que todas las percepciones no entran en una *tabula rasa*, sino que chocan con estructuras mentales ya existentes, de manera que cada percepción se integra en un sistema existente según la disposición del individuo en el momento de la percepción. El sistema modifica los datos nuevos, por lo cual es distinto del ordenador en el que los datos ya existentes no influyen sobre los datos nuevos. Si alguien observa un dato archivado fuera del propio cuerpo, es lógico que el momento actual de la observación forme parte de esa diferencia, por lo cual no existen archivos "puros" (es decir: no contaminados por la actualidad) de lo pasado. Además, la memoria humana no es comparable al archivo de un ordenador porque el sistema cognitivo humano atribuye significados a los acontecimientos. La naturaleza de estas evaluaciones depende de los acontecimientos y de la estructura del sistema cognitivo. De hecho, Roth llama la memoria un conjunto compuesto de todas las experiencias sensomotrices del individuo y de los respectivos procesos de evaluación. Las nuevas percepciones no se acumulan en unos archivos, sino que pasan por unos filtros que las evalúan y que definen su sitio en el sistema mental del individuo. En este proceso, las percepciones y el sistema mental se *transforman* según una dinámica propia de autoorganización.

El individuo se acuerda en un contexto preciso, al contrario de un ordenador, que no tiene contexto. Siempre la memoria y los recuerdos son dependientes del *hic et nunc*. Acordarse quiere decir: producir sentido en un contexto actual bajo unas necesidades de actuar en la actualidad. Cada recuerdo es una interpretación *actual* de algo pa-

sado (lo que Freud llama *Nachträglichkeit*, es decir, la re-interpretación de lo pasado en el presente).

Tras lo expuesto, se llega a la conclusión de que es necesario describir el acto de recordar como un tipo específico de observaciones en un contexto concreto, y éste es la observación que incluye la diferencia entre *entonces* y *ahora*. En este sentido, el acto de recordar es un fenómeno normal y corriente: una observación. Los mecanismos son los mismos que en el caso de una percepción en la actualidad. Lo que ocurre es que los recuerdos conscientes utilizan la diferencia *entonces-ahora* (y crean así las informaciones para el organismo), los recuerdos inconscientes (pasivos, corporales) no la utilizan. En el caso de la disociación (patológica) la diferencia deja de funcionar: *el entonces* se vuelve literalmente *el ahora*. De hecho, se puede constatar que las diferencias entre la enfermedad mental y el funcionamiento psíquico sano son cuantitativas más que cualitativas.

Surge la pregunta de saber cómo hay que concebir la transmisión de los recuerdos a través de las generaciones.

Antes de todo hay que tener en cuenta que el saber se trasmite de una generación a otra con la ayuda de soportes de datos y dentro de contextos y acciones precisas. En este sentido, los medios externos de archivo y las prácticas culturales colaboran estrechamente para que los datos puros cobren sentido en forma de esquemas narrativas y esquemas de conducta. El individuo se acuerda no sólo mediante las comunicaciones verbales, sino también a través de las acciones y los comportamientos. Mediante una memoria corporal se transmiten las experiencias pre-comunicativas. Un ejemplo de este proceso es la transmisión de traumas de padres a hijos a través de sentimientos corporales o a través de ambientes, como por ejemplo, a través de depresiones o euforias. De hecho, las metáforas que describen los medios como unos archivos externos o como una prótesis de la memoria humana, están sesgadas: no se pueden comparar directamente los medios de comunicación y los cuerpos humanos.

Como ejemplo concreto en la película nos sirve la utilización de la foto que muestra a García Lorca: en general, no es una información ni para Galápagó ni para Joaquín puesto que a ambos "observadores" les falta el contexto. Una foto sólo se transforma en medio de la memoria si alguien la observa utilizando la diferencia *entonces-ahora*. Joaquín es capaz de contextualizar la foto y extraer informaciones de ella porque la ve en una enciclopedia de los escritores españoles de antes de la guerra civil. Su "memoria" de Lorca es completamente distinta de la de Galápagó, cuya reacción en el momento de ver la foto es puramente somática: muestra síntomas de pánico. En los dos personajes, Joaquín y Galápagó, se ve la importancia de la memoria colectiva. La película muestra la distancia que mide entre los recuerdos personales y las tradiciones sociales. Joaquín no sabía nada de García Lorca: está excluido de la memoria colectiva por su educación, puesto que ha sido analfabeto casi hasta los cuarenta años; Galápagó no sabe nada de García Lorca por su trauma: está separado de la memoria colectiva por el rechazo de su organización psíquica a integrar ciertos estímulos. Se ve que la memoria individual sólo adapta una parte específica e idiosincrásica de la memoria colectiva. De hecho, la memoria individual y la memoria colectiva se distinguen por su estructura. La memoria individual de Galápagó funciona a través de una resonancia del cuerpo, mientras que Joaquín intenta adquirir la memoria colectiva a través de las historias ofi-

ciales de los libros. Estas historias sirven para la estructuración del ambiente histórico, político y social de un colectivo a través de unos objetos emblemáticos y unos procesos de memorización coherentes destinados a construir la identidad de la sociedad. Bajo esta perspectiva, los museos, las crónicas o los monumentos (para elegir unos ejemplos) funcionan como archivos de datos, que invitan implícita o explícitamente a utilizar la diferencia entre *entonces-ahora* como diferencia principal.

De hecho, la transmisión de los recuerdos se vuelve a menudo manipuladora. Citemos otro ejemplo de la película: la habilidad para el comercio de la casera quiere ponerle a la historia de Galápagos una etiqueta sensacionalista para ganar dinero con la presentación espectacular de una víctima de la guerra civil "que se puede tocar". El comportamiento de la casera llama la atención sobre una dinámica cultural fundamental: la de poner unos contextos precisos/ esquemas a la disposición de los individuos para acordarse dentro de unos límites prescritos. Así pues, estos esquemas culturales tienen una gran influencia sobre la memoria individual, viéndose ésta siempre impregnada por una tradición ya existente en la sociedad. Los individuos, en cambio, modifican a su vez los esquemas ya existentes (si no, los recuerdos colectivos serían puramente unos ritos), de modo que se puede hablar de un proceso complejo de retroacción entre la memoria individual y la colectiva. Las historias nacionales son, en este sentido, valores estabilizados y dinámicos dentro del proceso de autoorganización de una cultura.

Durante los últimos años, se ha hablado mucho de la explosión de las posibilidades de archivar cantidades inimaginables de datos. Sin embargo, la organización psíquica del individuo sólo asimila lo que al organismo propio le parece útil saber. Puede que los medios sean capaces de archivarlo todo al mismo tiempo – el ser humano abre y lee los archivos sólo lineal y sucesivamente. De eso se sigue que la posible acumulación ilimitada de datos debería causar una preocupación menor: de los datos no puede extraerse más información de la que los individuos pueden asimilar. Así pues una transmisión de datos sin límites simplemente no es posible, puesto que la capacidad de utilizar la diferencia *entonces-ahora* no se deja informatizar.

La última pregunta de la película es la de la verdad histórica. El acto de recordar es una observación de segundo grado, puesto que se observa una observación y no se puede volver a la percepción inicial. ¿Cómo se podría verificar que algo ha pasado exactamente tal como alguien lo recuerda? ¿Existe un objeto sustancial del acto de recordar?

La última secuencia de la película hace una alusión reveladora a ese asunto, insinuando que en el acto de recordar poco importa una "verdad originaria". Delante de la granja en ruinas, Joaquín y Galápagos leen unos poemas de Lorca, mientras que la cámara se aleja. Cuando los planos ya incluyen una gran parte del entorno de la granja, el sol se pone rápidamente y surge la luna. Estas imágenes parecen surrealistas: la película se revela una ficción. El final llama la atención sobre el hecho de que la percepción "de primer grado" no es más que el punto de partida arbitrario de un observador; no es nada "sustancial", nunca se fija, siempre es un hecho transitorio. El observador mismo (aquí la cámara) puede volverse, a su vez, en su momento, un objeto de la observación. El propio soporte de los datos de percepción se muestra a sí mismo como un punto ciego de la percepción, incapaz de percibir su propio código.

Conclusión

Para concluir, quisiera hacer un rápido recorrido por las palabras clave de esta ponencia:

1. *recuerdos*. El término *recuerdo* indica una relación entre un estímulo, una experiencia y un observador. Los recuerdos siempre surgen con y dentro de un contexto;
2. *memoria*. La memoria no es una posesión, sino una capacidad (como indica el término latín *vis* con el que Assmann describe un tipo de memoria). De hecho, la memoria no se deja describir con la metáfora del archivo porque sólo se manifiesta dentro de una construcción de un observador que utiliza la diferencia entre *entonces* y *ahora*. Las fotos, por ejemplo, no son "la memoria" del ser humano, como tampoco lo son los lugares o sitios históricos, puesto que se debe confirmar que la memoria no es un saber sedimentado, archivado en una parte del cerebro o en una parte exterior del cerebro, sino que es, al contrario, la capacidad dinámica de observar unos datos mediante la diferencia *entonces-ahora*;
3. *medios de comunicación*. Con los medios de comunicación no se transmiten ni experiencias ni recuerdos ni conocimientos a unos soportes de datos externos, sino que se transmiten meramente unos datos que son *posibles* estímulos. Sólo en este sentido, la técnica electrónica se deja conceptualizar como un ensanche del sistema nervioso central del ser humano o como un amplificador de sus sentidos. Los medios de comunicación sólo sirven para la amplificación de la complejidad que alcanza el individuo con sus construcciones de la realidad.

La memoria humana no tiene unos archivos de ordenador que se dejen abrir y cerrar según las necesidades del momento del usuario. En cambio, el ordenador no es una *tabla mágica* (en el sentido de Freud) como la mente humana: cuando se abre una ventana en la pantalla, no se vislumbra la ventana anterior por debajo, y cuando se borra un texto, no deja huellas. Además, los ordenadores no tienen una memoria involuntaria, no tienen cuerpos de resonancia. De hecho, los archivos del ordenador no son homólogos a la memoria humana ni a los recuerdos humanos: nuestra conciencia del contexto nos distingue del ordenador, y nuestra memoria es distinta de la de los aparatos técnicos.

Bibliografía

Assmann, Aleida, (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan, (2001), "Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis", en: Vittoria Borsò, Gerd Krumeich, Bernd Witte (Hg.), *Medialität und Gedächtnis*. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen, unter Mitwirkung von Patrik Krassnitzer und Vera Viehöver, Metzler, Stuttgart/Weimar, pp. 114-140.

Bohleber, Werner, (2001), "Trauma, Trauer und Geschichte", en: Marianne Leuzinger-Bohleber/Wolfdietrich Schmied-Kowarzik (Hg.), *"Gedenk und vergiß – im Abschaum der Geschichte" Trauma und Erinnern*. Hans Keilson zu Ehren, Diskord, Tübingen, pp. 49-64.

Bolz, Norbert, (1994), "Computer als Medium – Einleitung", en: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Christoph Tholen (Hg.), *Computer als Medium*, Fink, München, pp. 9-16.

Foerster, Heinz von, (1996), *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Suhrkamp Stuttgart/Weimar.

- Luhmann, Niklas**, (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Luhmann, Niklas**, (1998), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Marías, Fernando**, (2003), *La luz prodigiosa. Guión cinematográfico*, Espiral, Madrid.
- Méndez-Leite, Fernando**, (2003), "La luz prodigiosa", en: *Guía del ocio* 1419 (21.-27.2.2003), p. 77.
- Roth, Gerhard**, (1985), "Die Selbstreferentialität des Gehirns und die Prinzipien der Gestaltwahrnehmung", en: *Gestalt Theory* 7,4, pp. 244.
- Schmidt, Siegfried J.** (1991), "Gedächtnis – Erzählen – Identität", en: Aleida Assmann/Dietrich Hardt (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fischer, Frankfurt a.M., pp. 378-397.
- Schönpflug, Wolfgang**, (2002), "Grammatik des Erinnerns", en: *Erwägen, Wissen, Ethik (EWE)* 13, Stuttgart, pp. 222-225.
- Simon, Fritz B.** (2002), *Die Kunst, nicht zu lernen. Und andere Paradoxien in Psychotherapie, Management, Politik...*, 3a ed., Carl-Auer-Systeme, Heidelberg.