

El Photoshop de la memoria. Apuntes sobre lo frágil de recordar

NICOLÁS HOCHMAN
Universidad de Buenos Aires

Photoshop es el nombre de un software de computación que desarrolló la empresa Adobe. Lanzado al mercado en 1990, este programa fue siendo perfeccionado (si es que esto es válido para la tecnología en permanente cambio), convirtiéndose en el más usado y más importante de su categoría. Su función es simple: retocar pinturas y fotografías de manera digital. Para ello se vale de una larga tradición de las artes plásticas, tomando de ellas técnicas y recursos que se complementan con los avances científicos y tecnológicos del siglo XXI. Photoshop es un editor de imagen que funciona como un gran taller que cabe en la pantalla, que no requiere mayor espacio físico ni exige un trabajo manual más allá de los *clicks* al *mouse*. Como señala Adobe en la página de inicio de este producto,

La versión más reciente de Adobe Photoshop CS5 redefine la edición digital de imágenes gracias a innovadoras herramientas de fotografía, selección de imágenes de gran calidad, pinturas realistas y mucho más. Ahora, podrá utilizarlo en aplicaciones para dispositivos móviles que potencian la creatividad. (2012)

Un taller de imagen que se puede llevar a donde quiera que uno vaya. El objetivo del Photoshop, lo que lo hace tan popular en estos días, lo que lo convierte en una herramienta deseada y utilizada por millones de usuarios, es que permite editar y mejorar las imágenes de una manera rápida y eficaz. Su función no es la de *crear imágenes*, sino la de retocarlas. Parte de algo que existe y desde allí elabora una serie de modificaciones

que permiten transformar el objeto original en un producto nuevo, acorde con las necesidades del portador.

Lo que intentaré compartir en las páginas siguientes es la sospecha de que el Photoshop puede ser utilizado como una metáfora gráfica para entender y explicar el funcionamiento de la memoria en los sujetos y las sociedades a partir de algunos ejemplos específicos. Para esto, parto de la premisa de que la memoria es un constructo subjetivo, complejo, mutante y contingente, que surge de experiencias vividas y luego, supeditada al factor tiempo-espacio, se transforma de modos muy disímiles. Los procesos mnémicos, indudablemente atravesados por causas fisiológicas, neuronales, químicas, se ven condicionados por las experiencias emocionales y psicológicas. Los permanentes cambios y adaptaciones de la memoria suelen ser, en su mayoría, procesos inconscientes, subordinados a las experiencias físicas y subjetivas de los individuos.

La memoria opera como una forma de representación particular, donde el pasado retorna de un modo intangible y es modificado de manera inevitable, retrospectiva. Como señala Paul Ricoeur,

[la palabra representación] Designa, en primer lugar, el gran enigma de la memoria, en relación con la problemática griega de la *eikón* y su embarazoso doblete *phantasma* o *phantasia*; se ha dicho y repetido: el fenómeno mnemónico consiste en la presencia en la mente de una cosa ausente que, por añadidura, ya no es, pero que fue. Ya sea evocado simplemente como presencia, y por esta razón como *pathos*, o buscando activamente la operación de la rememoración, conclusión final de la experiencia del conocimiento, el recuerdo es representación, re-presentación. (2008: 245)

En *La interpretación de los sueños*, Freud sostenía que las instancias oníricas eran la consecuencia de dos dispositivos psíquicos inconscientes: la condensación y el desplazamiento. Es probable que la memoria también los utilice en su muchas veces indescifrable funcionamiento. Pero no sólo eso. La memoria, un fenómeno complejo, trasciende el deseo y la conciencia del sujeto.

En cierto sentido, el objetivo del Photoshop es la emulación de la memoria. Lo que busca el programa es que el recuerdo sea más fuerte y convincente que el hecho en sí. Photoshop ajusta las imágenes sabiendo

que lo que permanecerá no es el original, sino la reconstrucción posterior que se haga de ellas. Es interesante leer las sinopsis que Adobe hace de cada una de las funciones de este programa en su página web. Allí se pueden encontrar definiciones que sorprendentemente coinciden con los usos de la memoria: Photoshop deforma, crea, corrige, mejora, cambia de posición, es selectivo, utiliza escalas y perspectivas, rellena donde quedan ciertos huecos, elimina, filtra, esconde, descontextualiza, funciona en varias capas, destaca, opaca, fusiona, simplifica, realza detalles, automatiza, abrevia, invierte, genera máscaras, etcétera. De manera curiosa y sintomática, todos estos procesos aparecen como funciones prácticas en el Photoshop y en la memoria. Por supuesto, no son herramientas destinadas a modificar la memoria, sino instrumentos mediante los cuales el usuario puede manipular imágenes para construir otras nuevas. Las diferencias entre el Photoshop y la memoria son notorias, empezando por el hecho de que el primero depende de un procedimiento consciente, buscado, con objetivos prácticos y específicos, y el otro no. Sin embargo, entiendo que las semejanzas entre ambos son también significativas, y que, en tanto metáfora, pueden ser útiles para desarrollar el tema desde una nueva perspectiva.

La memoria en paralaje

Intentar generar explicaciones a partir de comparaciones y analogías entre las experiencias subjetivas y los recursos que tienen al ojo como actor principal no es nuevo. Tal vez el ejemplo más representativo de esto haya sido la insistencia de Jacques Lacan en abordar cuestiones de la clínica analítica a partir de leyes ópticas, juegos de espejos, permanentes menciones al comportamiento de la luz, etcétera. Siguiendo esa misma línea se encuentra Slavoj Žižek, quien propone encarar temas filosóficos y sociológicos a través de la visión de paralaje. Detengámonos un momento en esto.

La palabra *paralaje* viene del griego y su significado indica cambio o diferencia. Inicialmente, el concepto surgió de la mano de la Astronomía, para hablar de la «Diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone

observado» (RAE, 2012). Para poner un ejemplo cotidiano, podemos enfocar un objeto específico a la distancia, sosteniendo el dedo índice hacia él. Luego, al cerrar alternativamente un ojo y otro, veremos cómo el dedo y el objeto escogido varían en su relación espacial. Es decir: notaremos que de acuerdo al ángulo desde el cual lo observemos, su posición será una u otra.

Con los años, el término fue incorporado por la fotografía y los estudios de Óptica. En otro ejemplo fácilmente accesible, la paralaje aparece en las ya arcaicas cámaras de fotos con rollo, en las que el fotógrafo miraba por un visor ubicado generalmente arriba a la izquierda, estando la lente en el centro del aparato. Esa distancia entre un punto y otro es precisamente la *visión de paralaje*, que marca una desviación angular con respecto a un objeto determinado, de acuerdo con la perspectiva desde la cual se lo mire. Cualquiera que haya sacado una foto con aquellas cámaras recordará que la imagen que aparecía en el (también arcaico) revelado no estaba tan centrada como uno creía recordar. Así, muchas cabezas aparecían cortadas por la mitad, algunas piernas eran amputadas y enormes espacios podían quedar a izquierda o derecha de la foto. La paralaje, claro, puede ser horizontal o vertical, y el grado de error producido será directamente proporcional al ángulo en el que el fabricante de la cámara ubicó el visor y la lente. Es decir: lo que ve quien toma la foto no es la misma imagen que ofrece el objetivo, sino un reemplazo muy similar.

Muchas de las cámaras del siglo XXI están exentas del error de paralaje, ya que mediante espejos y/o técnicas digitales consiguen que lo que ve el ojo y lo que muestra el aparato sea la misma cosa, desde idéntica posición. Los seres humanos, sin embargo, no poseen esa facultad. En la retina no hay diminutos circuitos electrónicos que ajusten la realidad externa a lo que están observando.

Slavoj Žižek estudió este fenómeno en *Visión de paralaje* (2006), definiéndolo así:

La definición común de paralaje es: el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio

en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe agregarse, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente «subjetiva», debido al hecho de que el mismo objeto que existe «allí afuera» es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que sujeto y objeto están inherentemente «mediados», de modo que un desplazamiento «epistemológico» en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento «ontológico» en el objeto mismo. (25-26)

Cuando una persona recuerda, la paralaje siempre se halla presente. En mayor o menor medida, desde un ángulo u otro, con más o menos riesgo de error, la paralaje siempre está, porque es inherente a la condición humana. Porque sujeto y objeto se encuentran unidos pero separados, mediados por condiciones que trascienden su capacidad de observación y explicación. Por supuesto, esto no impide que la memoria funcione, que los recuerdos operen como tales; de hecho, en muchísimas ocasiones los resultados obtenidos son asombrosos. Lo mismo ocurre con las viejas cámaras de fotos, en las que la paralaje siempre está, y no por eso impidió que desde Daguerre hasta el siglo XXI la sociedad lograra fotografías maravillosas. Sin embargo aceptar que esa brecha está ahí, que esa brecha existe, es fundamental para obtener resultados que se acerquen a lo esperado.

La paralaje condiciona la perspectiva en que el suceso rememorado será traído a la conciencia, y el modo en que éste será afectado y transformado. El proceso es sistemático, continuo, permanente: el sujeto (o la sociedad) recuerda, opera modificaciones sobre la memoria de acuerdo a esa paralaje, actúa a partir de eso, y sigue transitando el proceso de la representación, que como *ouroboros* empieza y termina en sí mismo, retroalimentándose. La memoria, entonces, podría ser pensada como una figura topológica inasible, que va y viene siendo siempre ella misma, sin llegar a serlo jamás. En parte, esta paradoja podría ser una respuesta posible a las preguntas que Ricoeur se formula al comienzo de *La memoria, la historia, el olvido*: «¿de qué hay recuerdo?, ¿de quién es la memoria?» (2008: 19).

Lo frágil de la memoria

Uno de los debates sobre la representación y la memoria más interesantes de los últimos años se generó a raíz de una película del alemán Oliver Hirschbiegel (2004) que narra los últimos días de Hitler encerrado en su búnker, en compañía de sus más fieles (y no tanto) seguidores. El eje central de la discusión sobre este filme fue puesto en la no-demonización de un personaje tan funesto como Hitler, lo que generó un malestar social bastante grande. Hirschbiegel no muestra a un Hitler bondadoso, simpático, alegre, ameno o bien intencionado, pero tampoco hace aparecer a un monstruo de fauces sangrantes y ojos saltones. El Hitler de esta película (un Hitler de ficción, como todo personaje cinematográfico) tiene canas, tiene arrugas, tiene un *tic* en su mano. Este Hitler es humano, demasiado humano, y a ojos de muchos críticos y académicos eso genera el riesgo de terminar justificando y legitimando las atrocidades cometidas. Lo que subyace en aquel malestar es que, si Hitler era un tipo común y corriente, los demás también podemos cometer crímenes semejantes; pero si Hitler, en cambio, es la encarnación del Mal, nos exculpa a *nosotros*, los verdaderos humanos, de hacer lo que él. El debate no es nuevo, sino que lo instaló Hannah Arendt con la publicación de *Eichmann en Jerusalén* y su incómoda noción de «banalización del mal».

La historia que se narra en *Der Untergang* está centrada durante gran parte del tiempo en la figura de Traudl Junge, la secretaria privada del Führer alemán.¹ Joven devota, admiradora de su líder, Junge no llegó a comprender en aquel momento el desastre que implicaban la Guerra y sus consecuencias. Sin embargo, cuando Hitler se suicidó, Magda Goebbels envenenó con arsénico a sus cinco hijos, y la historia ya llegó a su fin, un Hirschbiegel muy inteligente pone en pantalla a la vieja Traudl, la *verdadera* Traudl, entrevistada frente a cámaras poco tiempo antes de morir. En esa escena documental (apenas unos segundos),

¹ Hay un documental previo a esta película, dedicado exclusivamente a la figura de Junge: *Im toten Winkel. Hitlers Sekretärin* (Heller, André y Schmiderer, Othmar, 2002), y una biografía en donde narra su experiencia (Junge, 2004).

la señora Junge expresa con horror un sentimiento antagónico que la cubre: la culpa y la no culpa. Ella lo expone muy claramente: cuando los años pasaron y los veredictos de Nüremberg fueron *vox populi*, cuando los horrores nazis de campos de concentración y matanzas sistematizadas fueron mediatizados, el sentimiento de impotencia la invadió completamente. Sin embargo, y ella lo expone con una claridad asombrosa, en aquel momento no podía saberlo y, en consecuencia, tampoco podía experimentar la culpa. «No podía saberlo» significa que abrir los ojos era incompatible con la idealización con la que ella, como millones, convivía cada día. Lo admite, con una agobiante sinceridad. De aquí se desprende otro punto de discusión interminable: ¿hasta dónde la moral de la época determina la conciencia y la memoria?

Probablemente si los nazis hubieran ganado la guerra, Traudl nunca se hubiera visto envuelta por tan angustiada paradoja. Pero la historia siguió un rumbo que condicionó sus recuerdos, y el testimonio que dio estuvo igualmente afectado por esas dos instancias: el pasado idílico y el presente traumático. Una situación similar atraviesa cualquier sujeto que quiera enfrentar una narración de lo acontecido, y no es necesario que haya trauma para que los recuerdos se vean más o menos distorsionados. Sin embargo, como afirma Ricoeur,

Al término de nuestra imaginación, y a pesar de las trampas que lo imaginario tiende a la memoria, se puede afirmar que una exigencia específica de verdad está implicada en el objetivo de la «cosa» pasada, de *qué* anteriormente visto, oído, experimentado, aprendido. Esta exigencia de verdad especifica la memoria como magnitud cognitiva. Más precisamente, es el momento del reconocimiento, con el que concluye el esfuerzo de la rememoración, cuando se declara esta exigencia de verdad. Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió, que algo tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos. Llamemos fidelidad a esta exigencia de verdad. (2008: 79)

En la experiencia de Traudl Junge podemos advertir el *photoshoopeo* (valga el neologismo, tan utilizado por diseñadores gráficos) de la memoria. Adobe sugiere a sus usuarios una serie de funciones que

perfectamente podrían tomarse de manera muy seria en un estudio sobre los mecanismos de la memoria en esta vieja secretaria:

Corrección de objetivos automática: Ahorre tiempo con la corrección automática de las distorsiones de objetivos, los fallos cromáticos y las viñetas. Photoshop CS5 utiliza datos EXIF de archivos de imágenes para realizar ajustes precisos en función del tipo de cámara y de los objetivos utilizados.

Herramienta de enderezamiento de imagen: Enderece rápidamente cualquier imagen torcida. Simplemente arrastre una línea recta desde la herramienta Regla a la imagen, y ésta se ajustará a la línea.

Aplicación de escala basada en el contenido: Reacomponga automáticamente una imagen mientras cambia su tamaño y conserva las partes esenciales de forma inteligente a medida que la imagen se adapta a las nuevas dimensiones. Consiga la imagen perfecta en un paso sin desperdiciar tiempo en recortar y retocar.

Edición basada en la perspectiva: Cree maquetas de embalaje con la función de punto de fuga, que le permite crear varios planos en una imagen. (2012)

¿No son esos, precisamente, mecanismos de la memoria que se pueden detectar en esta situación? Traudl Junge corrige su mirada hacia atrás, utilizando datos «de archivos de imágenes para realizar ajustes precisos»; *endereza las imágenes torcidas*; recompone otras imágenes modificando tamaños, conservando lo esencial y adaptando las nuevas dimensiones; crea puntos de fuga para que una sola imagen tenga varios planos. No lo hace porque esté pensando en utilizar su experiencia de manera comercial, para sacar un rédito económico de ella, y hasta podríamos llegar a sospechar que no es la conveniencia lo que la impulsa a realizar semejante adaptación. Por el contrario, es muy probable que este *photo-shopeo* sea esencial para ella, que lo necesite como una forma de subsistir al horror de la experiencia. En este caso, el horror va más allá de los crímenes de guerra nazis, y se instala en un plano mucho menos obvio, con algo de indecible, inconsciente, que está ligado a la percepción, tal vez imposible, que el sujeto tiene de sí en ese pasado, que pareciera ser la vida de alguien más, de otro que no es sí mismo.

Algo similar ocurre con *El lector* (1995), brillante novela de un juez alemán contemporáneo: Bernhard Schlink.² *El lector* es la historia de Michael, un muchacho que a los quince años conoce a Hanna, una mujer de treinta y seis. Romance, lecturas, pasión y abandono son las características principales de unos meses inolvidables. Pero en el medio hay un contexto histórico muy crudo. Hanna abandona a Michael, y se reencuentra siete años más tarde, cuando él, estudiante de Derecho, se acerca a una corte a presenciar un juicio a criminales de guerra nazis, miembros de las SS. Hanna está entre ellos, acusada de haber sido responsable de la muerte de varias personas en un incendio ocurrido en el campo de concentración que ella custodiaba. Hanna se reconoce como una víctima que fue culpable. Hanna es otra Traudl Junge, otra arrepentida de haber seguido aquello que no debía seguir³ –moral de posguerra mediante– y también aplica, sin saberlo, herramientas que Photoshop venderá a sus clientes cincuenta años más tarde:

Relleno según el contenido: Elimine cualquier detalle u objeto de las imágenes y observe cómo el relleno según el contenido rellena el espacio que queda por arte de magia. Esta tecnología innovadora ajusta la iluminación, el tono y el ruido de tal forma que parece que el contenido eliminado nunca hubiera existido.

Filtros inteligentes: Añada, ajuste y elimine filtros de una imagen sin tener que volver a guardar la imagen ni empezar de nuevo para proteger la calidad. Los filtros inteligentes no destructivos permiten ver los cambios sin alterar los datos de píxeles originales.

² De este mismo autor recomiendo otros dos libros, en los que continúa desarrollando la problemática de la memoria en los alemanes, no necesariamente sobre el nazismo, sino también sobre la Guerra Fría, los grupos extremistas y la vida social de posguerra: *Amores en fuga* (2002) y *El fin de semana* (2011).

³ Probablemente lo más crudo de este tipo de debates haya sido detonado a raíz de la publicación de *Los verdugos voluntarios de Hitler*, de Daniel Jonah Goldhagen, quien sostuvo la hipótesis de que la *Weltanschauung* de Hitler era común a todo un pueblo, que el Holocausto era culpa colectiva de todos los alemanes, y que todos ellos habían tenido que ver directa o indirectamente con la muerte de seis millones de judíos (1998). Para leer algunas de las repercusiones del libro y hacer un ejercicio introductorio a diferentes posiciones surgidas al respecto, ver Finkelstein (1999).

Pegar en contexto: Pegue un elemento en un archivo de Photoshop en la misma posición en la que estaba en el archivo original como, por ejemplo, cuando crea algo en la capa equivocada y tiene que llevarlo al mismo lugar en otra capa.

Fusión automática de imágenes: Combine varias imágenes de diferente exposición, color y punto focal (con opciones para conservar los tonos y los colores) en una sola imagen de color corregido.

Producción automatizada: Automatice las tareas habituales de producción de varios modos diferentes. Configure secuencias de comandos basados en eventos, grabe series de pasos como una acción para un procesamiento por lotes eficaz y diseñe gráficos repetitivos de un modo más rápido mediante variables. (Adobe, 2012)

Todas estas operaciones de ajuste (relleno, filtros, recontextualización, fusión, automatismo) son indispensables para que el sujeto pueda continuar su vida. Si Hanna no hubiera realizado estas sutiles operaciones, su vida habría sido insostenible. Es probable que algo de todo ello haya sido consciente, racionalizado; del mismo modo que es probable que otra parte no. ¿Cómo podría vivir cargando el peso de haber sido miembro de las SS, aun sintiéndose culpable, si su memoria no se hubiera adaptado a la nueva vida que llevó tras la guerra? La repetición de esos recursos es lo que, en gran parte, hace que una identidad sea tal.

Ricoeur plantea que el enfrentamiento con la propia memoria pone en riesgo la identidad, que se torna sumamente frágil. El «¿quién soy?» que trae consigo la rememoración (el intentar recordar con fidelidad lo que *verdaderamente* sucedió) jaquea lo más *idéntico* de la identidad, lo que ella proclama y reclama como sustancia inamovible. Ricoeur sugiere que las causas de esta fragilidad identitaria son tres. La primera de ellas sería

[...] su difícil relación con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro. Ahora bien, la relación con el tiempo constituye una dificultad en virtud del carácter equívoco de la noción misma, implícita en lo de lo idéntico.

En efecto, ¿qué significa permanecer el mismo a través del tiempo? Me enfrentaré en otro momento a este enigma, para el que propuse distinguir dos sentidos de lo idéntico: el mismo como *idem, same, gleich*, el mismo como *ipse, self, Selbst*. Me pareció que el mantenimiento de sí en el tiempo descansa en un juego complejo entre mismidad e ipseidad, si me permiten estos barbarismos; de este juego equívoco, los aspectos prácticos y «páticos» son más temibles que los aspectos conceptuales, epistémicos. Diré que la tentación identitaria, «el destino identitario», como dice Jacques Le Goff, consiste en el repliegue de la identidad *ipse* sobre la identidad *idem*, o, si se prefiere, en el deslizamiento, en la desviación, que conduce de la flexibilidad, propia de mantenimiento de sí en la *promesa*, a la rigidez inflexible de un *carácter*, en el sentido cuasi tipográfico del término. (2008: 110)

La segunda causa de fragilidad sería la confrontación con el otro, que es percibida como una amenaza. Probablemente haya pocos ejemplos más claros de esto que la instancia en la que un testigo expone su vivencia frente a un público: la cámara de televisión, en el caso de Traudl Junge; el aparato burocrático-legal, en el caso de la Hanna de Bernhard Schlink. Ambas comparten otros recursos del Photoshop:

Panel Máscaras: Cree y edite máscaras de forma rápida desde el panel Máscaras. Este panel ofrece todas las herramientas que necesita para crear máscaras editables basadas en vectores y en píxeles, y ajustar la densidad de las máscaras y el calado, así como seleccionar fácilmente objetos no contiguos y más.

Relleno de múltiples capas: Ahorre tiempo con la posibilidad de ajustar el relleno de muchas capas a la vez.

Opacidad en múltiples capas: Ahorre tiempo con la posibilidad de ajustar la opacidad de muchas capas a la vez.

Método abreviado de almacenamiento: Añada una preferencia que asegure que guardará todas las imágenes abiertas en la última carpeta en la que guardó cada imagen. (Adobe, 2012)

Por último, la tercera causa de fragilidad vendría a ser la herencia de la violencia fundadora, que Ricoeur asocia a una autonomía identi-

taria que, para existir, debe atravesar antes por una guerra. Ese punto demarcativo provee al sujeto o la sociedad de elementos fundadores y legitimadores, y aunque Ricoeur no lo mencione, tiene muchos puntos de contacto con el *Tótem y tabú* de Freud.

Un ejercicio de memoria arrancada

...la ruina fue y sigue siendo
un impulso poderoso de la nostalgia.
Huysen, 2010: 47

Hace unos años hice una experiencia como ayudante de una cátedra en el Archivo Museo Histórico Municipal «Roberto Tomás Barili» de Villa Mitre, en Mar del Plata. Los que allí trabajábamos teníamos la consigna de revisar periódicos argentinos de diferentes épocas y realizar una pre-selección para que luego los estudiantes pudieran consultar, confrontar, hacer reseñas y resolver guías de estudio. Pero hubo un hecho que me llamó deliberadamente la atención: a muchos diarios le faltaban hojas, o pedazos de ellas, o bien estaban ausentes números completos en los anaqueles de la hemeroteca. Surgió entonces la pregunta de por qué había tales huecos en el archivo.

En primer lugar, es muy común contar con todas las ediciones del mes que se desee buscar, excepto el día 1. La primera del mes está mucho más amenazada que las de otros días por fenómenos ajenos a la premeditación humana. Es decir: el ejemplar del día primero es el que antecede físicamente a los demás, y al estar encima de los otros se halla más expuesto a goteras, humedad, rasgaduras, manchas de café, golpes, etcétera. Si tenemos en cuenta que esa fuente documental existe desde hace varias décadas, la suma cuantitativa de pequeños deterioros se vuelve cualitativa.

En segundo término podemos encontrar la incidencia directa del lector. Resulta muy emblemático que el gran porcentaje de ejemplares faltantes o páginas arrancadas o recortadas pertenezca al día después de golpes militares, revoluciones o importantes acontecimientos políticos que dieron un abrupto viraje a los asuntos nacionales.

Veamos un ejemplo. El mes de octubre de 1945 fue muy intenso en lo que a actividad política argentina se refiere, pero sólo en la segunda parte. Durante los primeros quince días, el panorama permaneció calmo y las noticias que predominan tienen que ver, mayoritariamente, con el contexto internacional y las preocupaciones por la Guerra Fría que se avecinaba. A excepción del número del 1 de octubre, el archivo del diario *La Capital* que revisé estaba completo. Pero la actividad política comienza a alterarse de forma brusca, y el 16 de octubre desaparecen las páginas 3, 4, 5 y 6; es decir, las páginas interiores del diario, donde se desarrollan las noticias que no llegan a completarse en la primera plana. El día 17 de octubre, una de las jornadas más agitadas y paradigmáticas que vivió el país, sucede lo mismo. Sin embargo, la redacción de estos sucesos queda para el día posterior, como ocurre en todo periódico matutino. El ejemplar del 18 de octubre no está en el archivo, desaparición. En idéntica situación están las páginas centrales de los días 20 y 21, y la edición completa del 28. Resulta impactante encontrar esos faltantes, pero más chocante aún es observar el diario del 23 de octubre, página 3. Allí no faltan hojas, sino que hay un hueco, un fragmento de papel que fue recortado prolijamente y sin atenuantes. No fue arrancado, sino recortado con tijera. Eso habla a las claras de una categórica premeditación, de un objetivo trazado con anterioridad: quien recortó la noticia fue a buscar ese diario sabiendo que iba a llevarse aquel pedazo de papel (aquel pedazo de la historia), o algún otro. Existen diferentes casos en los que sí se pueden observar partes arrancadas con mayor impulsividad, donde las hojas son removidas de forma poco prolija. Pero la deliberación con que se planeó la *desaparición* de la noticia es digna de ser destacada.

¿Podría suceder que el diario ingresara al Archivo Histórico con ese faltante, y no que se perdiera años después? Es poco probable, y las fechas en que se producen los huecos son más que sugestivas. Casos similares pueden establecerse en otros momentos históricos igualmente importantes (derrocamiento de Perón por la Revolución Libertadora en septiembre de 1955, caída de Frondizi en marzo de 1962, Golpe de Estado y ascenso de Videla a la presidencia en marzo de 1976, etcétera).

Aparece entonces la segunda pregunta: ¿por qué un individuo recortaría una noticia? Resolver esa incógnita es más complicado, ya que implica una serie de presunciones muy poco comprobables y jamás generalizables. Podemos suponer, por ejemplo, que quien recortó el artículo tenía pulsiones egoístas que lo llevaron a apropiarse del artículo para que nadie más lo viera; o bien que el sujeto en cuestión quiso atesorar aquel momento y hoy ese pedazo de diario cuelga enmarcado en una pared, como un monumento o un trofeo; o podríamos considerar la posibilidad de que el impertinente ladrón sea en realidad un fanático político que quiso esconder esa noticia, esa historia, esa realidad, para que nadie tuviera acceso a ella y *nadie supiera lo que sucedió*.

Pregunta número tres: ¿puede conseguir este hipotético individuo su objetivo? La ausencia puede traer a veces consigo el olvido, y no resulta inverosímil que ese fuera el deseo de quien extrajo la noticia: que el mundo olvidara aquellos sucesos. No estamos planteando aquí una historia contrafactual, sino una mera suposición que sirve de ejercicio intelectual para repensar ciertas nociones y conceptos. La ausencia puede traer a veces consigo al olvido, pero a veces no.

Cuarta pregunta (la central): ¿por qué *a veces no*? Porque hay ciertos huecos que recuerdan, porque a veces la ausencia se transforma en una de las formas (de las tantas formas) de la memoria. Esa es nuestra necesidad nacida de la experiencia: mostrar los huecos, las ausencias, los faltantes, para que la memoria pese más que el olvido. Y con esto no nos referimos a cuestiones morales, ideológicas o políticas, sino inherentes a lo histórico por lo histórico en sí mismo.

El historiador siempre acaba por construir memoria, la suya o la de otros, y hasta reconstruye la que otros edificaron antes. El historiador (como cualquier sujeto, como cualquier diseñador gráfico que emplea el Photoshop) tiene prejuicios y enfrenta sus realidades cotidianas modificándolas y creando otras nuevas, más acordes con sus intereses. Por eso los huecos a veces hablan y dicen tanto, porque expresan aquello en lo que la historia deviene.

Al respecto, cito en extenso a Hugo Vezzetti, quien se refiere de manera detallada a esta situación:

En principio, no hay memoria total, salvo en la figura monstruosa de Funes. No se trata, por ejemplo, de establecer una exigencia de transparencia y completud en las prácticas de recuperación y acción sobre el pasado: el olvido no es simplemente el fracaso de la memoria. La tónica freudiana (que permite plantear que hay *formaciones* en la memoria, así como represión y retorno de lo reprimido) sitúa el olvido en un lugar central: no hay trabajo de memoria que no sea al mismo tiempo trabajo de olvido. Es la paradoja inherente al concepto freudiano de represión: en la dinámica de lo reprimido, lo que se manifiesta como olvido (nunca definitivo) en la conciencia permanece como recuerdo, incluso intensificado, en el inconsciente. Por otra parte, si se recurre a la psicopatología clásica, la semiología psiquiátrica distinguía diversas formas de amnesia, correlativas a distintas operaciones de la memoria: fijación, conservación, evocación, reconocimiento. Sólo la primera, la amnesia de fijación, se correspondería con un vacío completo de huellas o registros del pasado. Los problemas de la memoria como acción y movimiento, en cambio, se sitúan, sobre todo, en el orden del *reconocimiento*, que era para Bergson «el acto concreto por el cual reasumimos el pasado en el presente». La dimensión del reconocimiento permite recuperar una forma positiva del olvido: no es la desaparición de las huellas sino algo en el pasado que se conserva relegado y a la vez «en espera» de ser reconocido. Ricoeur reúne a Bergson con Freud en una pragmática de la memoria que necesariamente construye recuerdos, cadenas asociativas, sentidos, al mismo tiempo que instala olvidos reversibles. Hay, entonces, un olvido que no es destructor sino que preserva y conserva, en latencia, y que es la condición y el fundamento que en verdad hace posible la rememoración. El concepto freudiano de la memoria y el trauma, entonces, ofrece una vía para pensar una función positiva del olvido: lo reprimido es, en un sentido, inaccesible, y sólo emerge por los síntomas y las formaciones sustitutivas, pero es, a la vez, núcleo de lo que perdura y puede retornar bajo diversas formas. (2009: 29-30)

El hueco de la memoria

Horst Hoheisel (Polonia, 1944) es un artista plástico alemán que en 1985 comenzó a trabajar con el arte y la memoria del período nazi. Uno de sus planteos centrales se basa en que los monumentos son una de las formas del olvido, y por eso propone construir *anti-monumentos*. Es una idea muy provocativa pero digna de ser tomada en cuenta, discutida y *repensada*.⁴

En 1986 Hoheisel saltó a la fama gracias a una propuesta presentada al ayuntamiento de Kassel, Alemania. En 1908 un empresario judío alemán, Sigmund Aschrott, financió la construcción de una fuente en forma piramidal de doce metros de altura que fue instalada en el centro de dicha ciudad. La Fuente de Aschrott, la «fuente de los judíos», fue demolida en la noche del 8 al 9 de abril de 1939 por activistas nazis. Terminada la guerra se plantaron allí césped y flores. Sin embargo, en 1986 el alcalde de la ciudad abrió un concurso para construir una nueva fuente y ganó un proyecto que consistía en levantar un monumento que reconciliara a víctimas y victimarios, del cual correrían dos simbólicos hilos de agua. Enterado de esto, Hoheisel envió una carta al alcalde criticando el proyecto y presentando uno nuevo. ¿Cuál fue el problema que encontró Hoheisel? Que todo este proceso había servido para sepultar la memoria, pues ya nadie recordaba con exactitud qué había sucedido con la fuente anterior, y cuando se interrogaba a los transeúntes desprevenidos, éstos contestaban que su desaparición había sido ocasionada por los bombardeos británicos. Hoheisel parte de la idea de la aceptación de lo sucedido como elemento indispensable para no olvidar.

⁴ Para Andreas Huyssen, «En la cultura contemporánea, obcecada como está con la memoria y los traumas sobre el genocidio y el terrorismo de Estado, el olvido tiene “mala” prensa. Podemos describir el olvido como el fracaso de la memoria, algo que implica un rechazo o una inhabilidad para comunicar. A pesar de que algunos argumentan que nuestra cultura está demasiado centrada en el pasado, el olvido permanece bajo una sombra de desconfianza y se entiende como un fracaso inevitable o como una regresión indeseable. Por otro lado, la memoria puede ser considerada crucial para la cohesión social y cultural de una sociedad. Cualquier tipo de identidad depende de ella. Una sociedad sin memoria es un anatema» (2010: 143).

El plan de Hoheisel fue aprobado y puesto en marcha con rapidez. Luego de un proceso de reconstrucción y deconstrucción, la Fuente de Aschrott fue cambiando su morfología hasta llegar a lo que es hoy: un hueco en forma piramidal que se inserta doce metros bajo tierra, exactamente en el mismo emplazamiento donde estaba la anterior. Los visitantes que pasan por allí encuentran una fuente invertida cubierta por placas transparentes que permiten pasar por encima, mirar hacia abajo y recordar. Es decir: el objetivo consistió en impactar a la sociedad, en hacer desaparecer el monumento, de la misma forma en que miles de habitantes de Kassel fueron desaparecidos, exiliados o trasladados a campos de concentración a comienzos de los años 40. Quien recorre la plaza de la fuente no puede soslayar ese vacío, esa ausencia que obliga a recordar.⁵

A partir de allí Hoheisel comenzó a adquirir reconocimiento internacional y a presentar propuestas que siempre tuvieron como hilo conductor la rememoración desde una perspectiva diferente. En 1997 ganó el concurso para definir qué se debía hacer con los edificios de la GESTAPO en Weimar, demoliéndolos y esparciendo sus escombros por toda la zona, para luego cubrirlos por rendijas de vidrio que permiten al paseante observar el suelo por el que transita. Presentó también un proyecto para reconstruir las Torres Gemelas, pero con algunas variantes; a saber: que estén en posición horizontal, que floten sobre las aguas de Nueva York y que se conviertan en un gigantesco centro cultural de la memoria (Hoheisel, 2012). Como señala Andreas Huyssen,

Por lo que al debate público respecta, podemos tomar nota de la influyente presencia de James Young, especialista en (contra)monumentos, en los jurados tanto de Berlín como de Nueva York, y rendir homenaje a su tesis de que los debates sobre el diseño y el significado de los memoriales pueden ser aún más importantes que los propios monumentos ya concluidos. (2010: 220)

⁵ Dice Ricoeur que «Freud relaciona los síntomas histéricos en cuanto síntomas mnésicos con los monumentos que adornan nuestras ciudades. Los monumentos son respuestas a la pérdida. Más aún, el trabajo de duelo es coextensivo a toda la empresa psicoanalítica como renuncia y resignación que culmina en la reconciliación con la pérdida» (2008: 99).

La idea del (contra)monumento o antimonumento es útil para pensar la memoria como un constructo que se posiciona desde el mismo lugar, pero en otro tiempo. El Photoshop aparece aquí con una doble presencia, muy marcada. Por un lado, como parte del proceso creativo del artista que desarrolla la empresa, como una herramienta de su trabajo para modificar el espacio intervenido y superimprimirle o quitarle una parte, para resignificarlo. Por otro lado, como una forma de incidir en la memoria pública y su construcción futura y retrospectiva. Cuando Hoheisel marcaba que los transeúntes creían que la fuente había sido bombardeada por los ingleses, no hacía recaer sobre ellos la acusación de una falsa memoria, sino que demostraba que la memoria es líquida y manipulable.

El debate acerca de la manipulación consciente de esa memoria social y subjetiva es vigente y necesario, si se considera sin ingenuidades que el Estado siempre será actor principal en esa construcción y deconstrucción, que de manera topológica va hacia adelante y hacia atrás. El *photosheo* de la memoria existe desde siempre y no representa ninguna novedad, más allá de las formas que pueda adquirir la metáfora para expresar algo más de lo que se ve en una primera instancia. Aceptar lo inevitable de esa paralaje e intentar hacer algo en consecuencia no es sencillo, pero probablemente sea un camino estimulante para construir nuevas teorías, para implementar en la vida cotidiana algo de ese *como si* tan característico del Photoshop, tan performativo del funcionamiento de la memoria.

Obra citada

- Adobe. *Texto introductorio en la presentación de Adobe Photoshop CS5*. Consultado el 15 de marzo de 2012. <<http://www.adobe.com/es/products/photoshop.html>>.
- Finchelstein. *Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Goldhagen, Daniel. *Los verdugos voluntarios de Hitler*. Madrid: Taurus, 1998.
- Heller, André y Schmiderer, *Orhmar. Im toten Winkel. Hitlers Sekretärin*. Austria: Dor Film Produktionsgesellschaft, 2002.
- Hirschbiegel, Oliver. *Der Untergang*. Constantin Film, 2004.
- Hoheisel, Horst. Página oficial. Consultado el 15 de marzo de 2012. <www.zermahlenegeschichte.de>.
- Huyssen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010.
- Junge, Traudl. Barcelona: Quinteto, 2004.
- Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición, RAE. Consultado el 15 de marzo de 2012. <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Shclink, Bernhard. *El lector*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Amores en fuga*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *El fin de semana*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Vezzetti, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Žižek, Slavoj. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006