

## DOSSIER

### “40 AÑOS DESPUÉS: MEMORIAS DEL GOLPE ”

*Introducción: La conmemoración como búsqueda de sentido*

## ARTÍCULOS

Isabel Piper Shafir

*Contrarrevolución fascista y democracia neoliberal. El golpe y la transición en Chile desde una perspectiva polanyiana.*

Paula Valderrama

*Sobre las posibilidades de una reconstrucción crítica de la oposición discursiva dictadura-democracia en Chile*

Iván Torres Apablaza  
Claudio Figueroa Grenett

*El Tercer Gobierno Peronista y la Unidad Popular frente al incremento interno de las fuerzas e ideas autoritarias*

Nicolás Molina Vera  
Omar Sagredo Mazuela

*Memoria, imaginación, archivo. Una aproximación a las metáforas de la memoria*

Lior Zylberman

*Memorias del golpe: La función de la memoria y la posición simbólica*

Jaime Coloma Andrews

## ENTREVISTA

Ely Orrego Torres  
Gonzalo Zúñiga

*El desafío de la memoria en la historia de Chile y América Latina: Entrevista a Steve J. Stern*

## RESEÑAS

Matías Wolff Cecchi

*Eden Medina. Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende. Santiago: LOM Ediciones. 2013.*

Nicolás López Pérez

*Tzvetan Todorov. Los enemigos íntimos de la democracia. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2012.*

## ARTÍCULOS LIBRES

Laura Quintana

*Institución y acción política: Una aproximación desde Jacques Rancière*

## ENTREVISTA

Valeria Campos

*Violencia, verdad y justicia: Entrevista con Gianni Vattimo.*

# MEMORIA, IMAGINACIÓN, ARCHIVO. UNA APROXIMACIÓN A LAS METÁFORAS DE LA MEMORIA \*

LIOR ZYLBERMAN \*\*

CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE GENOCIDIO, UNTREF/CONICET

## R E S U M E N

A lo largo de la historia los diferentes pensadores que se refirieron a la memoria han empleado la metáfora como figura retórica para explicar su funcionamiento ("memoria fotográfica", "palacios de la memoria", entre tantas otras). En la actualidad quizá la metáfora que compara al cerebro con una computadora o la metáfora del archivo son las más frecuentadas. Este artículo se propone presentarlas críticamente dando cuenta de sus limitaciones; si bien ellas pueden sugerir cómo se dan los procesos de almacenamiento y sus funciones, resultan insuficientes ante la cuestión del sentido que brinda la memoria. A partir de esas críticas y estableciendo un marco teórico multidisciplinario, donde confluirán las investigaciones de neurocientíficos (Steven Rose, Gerald Edelman), estudios sobre memoria (Aleida Assmann), aportes de sociólogos (Alfred Schutz) y psicólogos (Lev Vygotsky), se apreciará la *creatividad* como elemento distintivo de la memoria dando espacio, de este modo, para pensar el lugar de la imaginación en nuestra relación con el pasado.

**PALABRAS CLAVES:** Memoria, archivo, metáforas, imaginación, sentido

## MEMORY, IMAGINATION, ARCHIVE. AN APPROACH TO THE METAPHORS OF MEMORY

Throughout history different thinkers who addressed memory have used the metaphor as figure of speech to explain its operation ("photographic memory", "Palaces of Memory", among many others). Today, perhaps the most used are the metaphor that compares

---

\* Artículo recibido el 18 de marzo de 2013 y aceptado incondicionalmente el 18 de mayo de 2013.

\*\* Lior Zylberman finalizó su Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), es magister en Comunicación y Cultura (UBA) y licenciado en Sociología (UBA). Es profesor en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Actualmente es becario del Conicet y forma parte del equipo de investigación del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es secretario general de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, miembro del staff editorial de la revista Cine Documental y de la Revista de Estudios sobre Genocidio. En sus investigaciones, artículos y capítulos de libros ha abordado las relaciones entre cine, imagen, memoria, dictaduras y genocidios. E-Mail: [liorzylberman@gmail.com](mailto:liorzylberman@gmail.com)

the brain with a computer or the archive metaphor. This article aims to present them critically pointing their limitations, they can suggest how the storage processes works and the functions of memory but they are inadequate in the question of meaning. Based on these reviews and establishing a theoretical framework where neuroscientists (Steven Rose, Gerald Edelman), memory scholars (Aleida Assmann), sociologists (Alfred Schutz) and psychologists (Lev Vygotsky) converge, we will think the memory as a creative process, giving space to think the place of imagination in our relationship with the past.

**KEY WORDS:** Memory, archive, metaphors, imagination, meaning

Comúnmente las ciencias apelan a comparaciones metafóricas para explicar sistemas y modelos, o con el fin de aclarar e ilustrar el funcionamiento de las complejidades que estudian en forma clara y precisa. La metáfora, siguiendo al *Diccionario de uso del español* María Moliner, es un tropo que “consiste en usar las palabras con sentido distinto del que tienen propiamente, pero que guarda con éste una relación descubierta por la imaginación”. Derivado del vocablo griego *metaphorá*, “traslado”, “metáfora” significa trasladar e identificar dos términos, de tal manera que para referirse a uno de ellos se nombra al otro: “Empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo diferente del sentido habitual”<sup>1</sup>. La metáfora es también una figura retórica que tiene como característica denominar algo a través de su semejanza o analogía con otra cosa. Es decir, se describe o califica un objeto a partir de otro alcanzando, de este modo, un cambio semántico. Dentro de las caracterizaciones de la metáfora encontramos la explícita y la implícita, dependiendo si se nombra o no a los dos términos.

En nuestra vida diaria solemos hacer uso de metáforas para referirnos al funcionamiento de nuestra cotidianeidad y, en esa dirección, las empleamos cuando nos referimos a la memoria. Solemos decir que cuando una persona recuerda en forma vívida una escena, ella posee “memoria fotográfica”; es decir, comparamos su percepción del recuerdo con una foto, como si su recuerdo emergiera a partir de la contemplación de una foto. En el uso de esta metáfora se esconde la idea de que una persona tiene una “buena memoria”. Ahora bien cuando nuestra memoria recuerda ¿funciona como si estuviéramos viendo una fotografía en nuestro cerebro?

Este uso metafórico para referirnos a la memoria que efectuamos en nuestra cotidianeidad, no es exclusivo de ese ámbito. A lo largo de la historia las ciencias se han servido de metáforas para dar cuenta del funcionamiento y explicitar las características de la memoria. Muchas de estas metáforas se han impuesto en la vida cotidiana saltando las fronteras de las ciencias, como la idea de “lugar de memoria” o bien la comparación del cerebro y, por ende, de la memoria, con una computadora.

---

1 Oswald Ducrot y Tzvetan Torodov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (México: Siglo XXI, 1991), 319.

Quizá las características en común que poseen todas las metáforas de la memoria es que se refieren a su funcionamiento, a su *almacenamiento* o a la *recuperación* de los recuerdos. Sin embargo, como señalan sus estudiosos, la memoria se caracteriza más por crear *sentido*, que por reproducir un recuerdo exacto del pasado. Así, vemos que las metáforas se vuelven ineficaces para dar cuenta del sentido.

Aleida Assmann<sup>2</sup> y Steven Rose<sup>3</sup> han hecho, cada uno, un sugerente recorrido por las diferentes metáforas de la memoria que se han empleado a lo largo de la historia. Si bien retomaré algunas de sus consideraciones, mi propósito en el presente artículo es detenerme en dos de ellas: la metáfora de la computadora y la metáfora del archivo. La primera será revisada sucintamente, el propósito con ella es reparar en la "cuestión del sentido". Dicha cuestión es quizá la falla más común de las metáforas de la memoria; mientras se logran sugerentes comparaciones para dar cuenta del uso, guardado y recuperación de los recuerdos o información, las metáforas resultan ineficaces para explicar la producción del sentido de los recuerdos. Retomando la metáfora de la memoria fotográfica, no es lo mismo recordar un detalle visual que el sentido de ese detalle: las metáforas sirven para designar pero no para significar, cual *índices* pierceanos, las metáforas designan, "esto es", pero no dan lugar a "esto quiere decir".

En la segunda parte de este artículo me detendré a pensar algunas cuestiones en torno al archivo y su relación con el sentido y la sucesión de generaciones. Si bien la idea del archivo posee una larguísima tradición histórica, mi indagación tendrá como fin pensarlo como imagen, como índice o huella. Por último, complementaré lo expuesto en las secciones previas con el trabajo de la imaginación. Como se verá, nuestra relación con el pasado requiere de *creación*, y es allí donde la imaginación emerge como la actividad creadora por excelencia, llevándonos a repensar nuestras formas de relacionarnos tanto con nuestros contemporáneos como con nuestros predecesores.

## I. LA MEMORIA COMO LA MEMORIA DE LA COMPUTADORA

Aunque la metáfora de la computadora cobró impulso desde la aparición de este artefacto, ella viene a cerrar un trayecto iniciado con Descartes. Tanto la tajante separación que el filósofo estableció entre cuerpo y alma como el quiebre que su obra significó para la ciencia moderna, hizo que su visión

---

2 Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

3 Steven Rose, *The Making of Memory* (New York: Anchor Books, 1992).

de la memoria fuera capaz de resumir casi la totalidad de las metáforas; en Descartes las metáforas de almacenamiento y las de inscripción<sup>4</sup> coinciden en la ubicación orgánica que le otorgaba a la memoria en la glándula pineal:

Así, cuando el alma quiere recordar algo, esta voluntad hace que la glándula, inclinándose sucesivamente hacia diversos lados, impulse los espíritus hacia diversos lugares del cerebro, hasta que encuentran aquel donde están las huellas que ha dejado el objeto que se quiere recordar; pues estas huellas no son otra cosa sino que los poros del cerebro por donde los espíritus salieron antes a causa de la presencia de dicho objeto, adquirieron por esto más facilidad que los otros para que los espíritus que llegan a ellos los abran nuevamente de la misma manera; de suerte que, al llegar los espíritus a estos poros, entran en ellos más fácilmente que en los otros, suscitando así un movimiento que representa al alma el mismo objeto y hace a esta conocer que es aquel que quería recordar<sup>5</sup>.

La metáfora cartesiana posee dos características: por un lado, da marco a muchas de las ideas modernas sobre los mecanismos de la memoria, por el otro, contiene en su interior otra metáfora, la hidráulica. En esta dirección, Steven Rose ha propuesto pensarla como un tipo de metáfora poética. A la vez, resulta sugerente recordar que, en siglo XVIII, con el descubrimiento de Luigi Galvani de la electricidad animal, el sistema nervioso dejó de ser considerado según el modelo hidráulico para ser concebido como un laberinto eléctrico. En consecuencia, el cerebro se transformó en el primer sistema de señales telegráficas y, al principio del siglo XX, en un sistema telefónico según el neurofisiólogo Charles Sherrington. Con la invención de la computadora, una nueva comparación no tardaría en llegar para explicar el cerebro humano.

La computadora, como el cerebro, puede manipular, comparar y transformar información, y en las sucesivas décadas se trató (y aún se trata) de complementar y trasladar teorías cerebrales hacia las computadoras y, a la inversa, sistemas informáticos hacia modelos neuronales. El conexionismo, por ejemplo, basado en la idea de que el cerebro está compuesto por un ensamble de neuronas con múltiples conexiones entre sí, es uno de estos modelos.

---

4 Como sugiere Aleida Assmann, las metáforas de la memoria actúan como figuras de pensamiento antes que de habla; de este modo, según el trabajo pionero del filólogo Harald Weinrich, básicamente existen dos metáforas centrales y, posteriormente, variaciones a partir de ellas: el almacenamiento y la tabla. Para Steven Rose, los tres tipos de metáforas son: la *poética*, que provee una útil analogía visual; la *evocativa*, cuando un principio es transferido a otro, y la metáfora como afirmación de la identidad estructural o de organización (*statement of structural or organizational identity*). Rose, *The Making*, 72.

5 René Descartes, *Las pasiones del alma* (Madrid: Edaf, 2005), 88.

Reflejo de la tecnología predominante y más avanzada de nuestra época, esta metáfora se caracteriza por articular varias otras: la de archivo y almacenamiento, la del espacio y la del tiempo (debido a su inmediatez). Quizá una de las marcas más fuertes de esta metáfora sea la de la memoria *representacional*: el cerebro, y la memoria, crea imágenes dentro de sí y el recuerdo es la proyección de ellas; la representación, a su vez, se coloca a la par de la idea de *reproducción*. Por otro lado, en numerosas oportunidades la noción de *codificación* resulta confusa, pues asimila dicho proceso cerebral al que realizaría cualquier máquina. Los neurocientíficos reconocen la capacidad del cerebro de crear y darse imágenes mentales, pero Gerald Edelman<sup>6</sup> advierte que no hay que confundir “sentido con representaciones mentales”. Por otro lado, la máquina presupone una igualdad de engranajes y conexiones, enlaces que permitirían una y otra vez *replicar* la acción y su resultado. Sin embargo, mientras que dos tarjetas de memoria de una computadora son exactamente iguales, las billones de conexiones del cerebro nunca son exactas: no hay dos cerebros iguales, ni siquiera el cerebro de dos gemelos. La variabilidad del cerebro humano, y sus conexiones, se encuentra íntimamente imbricada con las consecuencias históricas de su propio desarrollo y del historial *experiencial* que lo moldea en forma única. Aunque el cerebro sirve como modelo para pensar el funcionamiento de las máquinas, un microprocesador que solo utiliza complejas colecciones de algoritmos queda lejos de agotar la diversidad de operaciones que efectúa el órgano humano; así, lejos de “encajar en un slot”, las conexiones entre neuronas se establecen de manera paulatina con un importante margen de variabilidad y están sujetas a una selección por medio de ensayo y error.

Lo cierto es que la memoria no reside en una única neurona o célula, sino que la conexión entre ellas es mucho más compleja que la de la computadora. La metáfora del cerebro/computadora falla porque el sistema neuronal, a diferencia del de la computadora, es radicalmente indeterminado. La computadora puede replicar una larga cadena de números, y la memoria humana también; pero, tal como Rose lo demuestra en un simple experimento, esa cadena se recuerda ya que la misma puede ser una larga serie de números de teléfonos o fechas importantes. Es decir, si la recordamos es porque somos capaces de encontrarle *sentido* a esa cadena. Esto lleva a la conclusión de que el cerebro *no trabaja con información* en la comprensión informática del término. La memoria es más que información, es *información y sentido*. El sentido es un proceso histórico y se desarrolla debido a la interacción de la persona con su entorno natural y social; dado que cada vez que recordamos trabajamos y transformamos nuestras memorias, ellas no son un “simple llamado” al almacén que, una vez consultado, vuelve a guardar el recuerdo en forma inalterada. Como recreación, la memoria es creación.

6 Gerald Edelman, *Wider than the sky* (New Haven: Yale University Press, 2004), 105.

Curiosamente, Edelman se ha valido de una metáfora, de una analogía, para explicar su concepción de la memoria. A partir de la comparación con los procesos de fundido y congelamiento de un glaciar<sup>7</sup>, explica que la memoria es robusta, dinámica, asociativa y adaptativa; una memoria creativa, que busca sentido y coherencia en cada instante, siendo cada acto de memoria un acto de imaginación. Estas caracterizaciones esgrimidas por Edelman son las que se omiten en las diversas metáforas que se utilizan para hablar de la memoria.

## II. ARCHIVO Y EL ARCHIVO COMO IMAGEN

La palabra archivo deriva del griego *arkhe* y posee varios significados: fuente, principio u origen; a su vez el propio término archivo (*arkheion*) se refiere en ese idioma al “registro público”. Desde el principio, entonces, el archivo traba relación con la burocracia, la escritura, los documentos y la administración pública. De hecho, como señalara John Tagg<sup>8</sup>, los primeros archivos visuales, a fines del siglo XIX, fueron los policiales. El archivo y los diversos sistemas de archivos, por su función, han alcanzado un lugar preponderante en las metáforas de la memoria, sobre todo en aquellas que se asocian a las del tipo de almacenamiento. Es que el archivo, por su propia naturaleza, es, a la vez, metáfora de memoria y lugar *real* de almacenamiento.

El constante acopio de objetos, escrituras e imágenes ha conformado una verdadera red de almacenamiento que ha traído problemas tanto en su funcionamiento como en su propósito mismo, es decir, el almacenamiento y guardado. Una película como *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), por ejemplo, se ha valido de esto para dramatizar tanto la forma del almacenamiento burocrático como los problemas que conlleva. Es decir, a la vez que el archivo registra y guarda, también crea residuos preservados para un futuro indefinido. Así, como sugiere Aleida Assmann<sup>9</sup>, una forma económica de organización se convierte en un testigo histórico del pasado. Si aceptamos al archivo como metáfora de memoria, podríamos decir que quien controla los archivos controla la memoria. Por lo tanto, aquellas instituciones que controlan archivos poseen un poder sobre el pasado.

Ante semejante cantidad de información (el archivo es información), este puede ser estudiado a partir de tres aspectos nodales: *selección, conservación y accesibilidad*.

---

7 Gerald Edelman y Giulio Tononi, *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, (Barcelona: Crítica, 2002), 125-126.

8 John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

9 Aleida Assmann, *Cultural Memory*, 328

Los archivos pueden estar abiertos o cerrados, con graduaciones entre medio. Y el acceso o imposibilidad de acceder no solo define el conocimiento, sino también al grupo o colectivo que puede acceder o no a él: el archivo entonces, empleando una noción del sociólogo Alfred Schutz, se refiere a una *distribución social del conocimiento*. Todo archivo, ya sea público o privado, se encuentra bajo la protección de “profesionales” de *especialistas*, de expertos para aplicar la escala de Schutz<sup>10</sup>. El profesional, el experto, es responsable de la protección del archivo, de la salvaguarda de sus contenidos, inventarios, etc., e incluso de su restauración<sup>11</sup>.

Cada época posee sus propios principios de selección y evaluación, escalas de valores que no siempre son compartidas por las siguientes generaciones. Por lo tanto, el archivo debe ser pensado no solo como lugar de información y continuidad, sino también como zona de lagunas, que no siempre se deben al paso del tiempo, a catástrofes naturales, guerras u otros tipos de destrucción, sino a acciones precisas, ya sean deliberadas o inconscientemente motivadas por opciones políticas. Si bien Michel Foucault desestimó la visión de archivo con la que trabajamos, yendo más allá de una definición material, lo que plantea al respecto puede ser leído bajo la noción de proceso de selección:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezca al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas. El archivo [...] define desde el comienzo el *sistema de su enunciabilidad*<sup>12</sup>.

Más allá del uso metafórico, lo cierto es que en su materialidad el archivo puede ser tanto construido como destruido. En ese sentido, su mayor problema es la acumulación. Con esta problemática podemos discutir la metafórica relación entre archivo/memoria/computadora. Si bien el archivo puede “guardarlo todo”, quedando cada movimiento burocrático registrado, la memoria humana no posee dicha capacidad, es siempre

---

10 Alfred Schutz, *Estudios sobre Teoría Social* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 128

11 En las últimas décadas, a la par del auge del archivo, ha resurgido la noción de patrimonio; ello ha conllevado a que el término herencia cultural sea empleado como sinónimo de archivo. Véase François Hartog, *Regímenes de historicidad* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 179-224

12 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 219-220.

selección y, en cierta forma “autorregula” los desperdicios<sup>13</sup>. En torno a esta última cuestión, el archivo, como señala Assmann, también conlleva un problema ecológico: ¿qué hacer con los desperdicios que genera el propio archivo?, ¿qué hacer cuando el propio archivo se vuelve obsoleto?, ¿qué hacer cuando el archivo se vuelve tóxico?

Es por eso que la nueva forma de archivado digital trae consigo a la vez que un nuevo formato de guardado, nuevas prácticas de conservación, dejando de lado la materialidad tradicional y modificando la relación entre permanencia y decadencia de los objetos. Tomemos por caso a la fotografía: al reproducir copias digitales en su circulación, ya no se afecta al objeto, que incluso podría haber desaparecido hace tiempo o destruido y trastocado por su forma digital. El archivo digital abre una brecha fortaleciendo la metáfora de la computadora: ha creado la posibilidad, la ilusión, de poder “guardarlo todo”. Ante la tecnología digital, la metáfora del almacenamiento se posiciona como un gigante mecanismo de anti-olvido<sup>14</sup>.

A pesar de la fortaleza de la metáfora y su enérgica ilusión, cuando pensamos en el archivo como memoria, nos enfrentamos con la diferencia que existe entre imagen-portador e imagen-objeto<sup>15</sup>. No resulta desatinado, de este modo, pensar al archivo como una imagen; como tal, el mismo no es una representación, sino una *presentificación* de un pasado (tan lejano como inmediato). Así, la problemática que asalta a la imagen también afecta al archivo; me refiero, fundamentalmente, a su sentido. El archivo-imagen-portador no es lo mismo que el archivo-imagen-objeto. Y esta distinción no se refiere a una cuestión de formato, de soporte o de tecnologías; como imagen, el archivo se enfrenta a la triple característica analítica planteada por Gombrich<sup>16</sup>: código, texto, contexto. Al tomar un mosaico de un perro procedente de Pompeya, el historiador inglés se plantea la pregunta en torno al sentido y su interpretación: ¿era una advertencia del tipo “cuidado con el perro” o sirvió como rótulo de una taberna llamada “El Perro Negro”?

13 Ha habido casos que problematizaron la “memoria total”, como el siempre mencionado ejemplo del Funes de Jorge Luis Borges o, a partir de un paciente propio, el caso de S. estudiado por Aleksandr Luria. Véase Aleksandr Luria, *The Mind of a Mnemonist* (New York: Basic Books, 1968).

14 A pesar de la virtualidad, de la aparente inmaterialidad que generan los archivos digitales, lo cierto es que ellos han traído una nueva serie de problemas. Por un lado, los inconvenientes en torno al espacio no han sido resueltos sino trasladado, cambiados de soporte: ¿dónde guardar los cd, dvd, discos rígidos, etc., con la información? A pesar de su invisibilidad, la red conocida como Internet posee cientos de miles de servidores montados a lo largo y ancho del mundo acarreado no solo problemas de espacio, sino también de medioambiente. Al respecto, véase, por ejemplo: “Google enfriará servidores con agua de mar” <http://www.ecologiaverde.com/google-enfriara-servidores-con-agua-de-mar/> (consultado el 9 de julio de 2012).

15 Apelo a estas nociones que Lambert Wiesing tomó de Edmund Husserl: al “material”, la cosa, lo denomina “portadora de imagen” (*Bildtrager*); al objeto representado, “imagen tema” (*Bildsujet*); y a la representación visible en la imagen, “imagen objeto” (*Bildobjekt*). Lambert Wiesing, *Artificial Presence* (Stanford: Stanford University Press, 2010), 18.

16 E.H. Gombrich, *The image & the eye* (London: Phaidon, 1994).

¿Cómo interpretar, entonces, correctamente la imagen? ¿Cómo interpretar correctamente el archivo, es eso posible? Si la interpretación visual se encuentra siempre vulnerable al *ruido*, lo mismo le sucede al archivo; por lo tanto, lo que Gombrich sugiere es no dar nunca por sentado el sentido de una imagen (o archivo).

Comúnmente se define al archivo como el almacenamiento de saberes, de saberes colectivos, en pos de diversas funciones. Aquí, la noción de Alfred Schutz de *Wissensvorrat*<sup>17</sup>, de acopio o de acervo de conocimiento, posee ciertas reminiscencias que hacen pensar en el archivo. Mientras que el archivo posee cierta materialidad, ya sea objetual o digital, el acervo schutziano se refiere a algo más intangible e impalpable, pero que dirige e influye en nuestras decisiones, acciones y proyectos. Así como el archivo es producido por el paso del tiempo, el acervo social de conocimiento es el extenso resultado de las experiencias de otros, tanto contemporáneos como, por sobre todo, predecesores.

Mientras que el acervo social de conocimiento es lo que permite a la persona interpretar y vivir su vida cotidiana, Aleida Assman distingue dos tipos de archivo o de memoria-archivo: el canon y el archivo. El primero se refiere a lo que una sociedad ha seleccionado y mantenido como destacado y vital para la orientación común y el recuerdo compartido: la literatura, el currículo escolar, los museos, los feriados y fiestas patrias; en cambio, la segunda es un cúmulo de conocimiento que solo es accesible para los especialistas. En cierto sentido, lo que Aleida Assmann denomina memoria canónica se encuentra más asociada a la tradición, mientras que la archivada lo está a un saber especial. Lo rico, creo yo, de la noción de acervo de conocimiento de Schutz, es que permite estudiar y seguir las “recetas” de interpretación del mundo en forma mucho más dinámica; lo canónico, que en términos schutzianos puede ser pensado como “lo impuesto”, no necesariamente regirá los proyectos de acción de cada persona. Esta diferenciación en varias categorías y formas de memoria cultural presupone una organización desde un punto de vista, justamente, cultural. El abordaje desde Schutz permite considerar a la cultura como parte de un acervo, de un campo de experiencias, mucho más amplio y creativo. A pesar de no transitar por los mismos recorridos teóricos que los de Assmann (lo inconsciente en la memoria cultural, por ejemplo), Schutz otorga preeminencia a la comunicación, no solo en la dinámica de la sucesión de generaciones, sino entre los mismos contemporáneos. Para el austríaco, esta no se centra exclusivamente en el acto de hacer saber algo, sino en la transmisión en el tiempo; al embeberse de las teorías de George H. Mead, Schutz toma en consideración tanto los diversos medios de comunicación

---

17 Alfred Schutz, *La construcción significativa del mundo social* (Barcelona: Paidós, 1993).

## MEMORIA, IMAGINACIÓN, ARCHIVO

como los gestos, el lenguaje y la experiencia como formas de constitución y circulación del acervo social de conocimiento.

Quizá la distinción que plantea Endel Tulving pueda ayudar a profundizar esta cuestión. El psicólogo y neurocientífico señaló en forma muy simple algo puntual que diferencia los sistemas de memoria vivos de los “muertos” (el archivo); por otro lado, sus reflexiones permiten aclarar los límites y precisiones de las metáforas de la memoria. Así, en una entrevista, Tulving indica:

La memoria humana difiere de un mero almacenamiento físico de información por la propia virtud del sistema de usar la información para su propia supervivencia. La Biblioteca del Congreso [de los Estados Unidos], un fragmento de un video, o una supercomputadora no se preocupan por su propia supervivencia. Así que aquellos interesados en la memoria, y que sólo miran el lado del almacenamiento, esencialmente ignoran la distinción fundamental entre sistemas de almacenamiento vivos y muertos, y eso es, ignorar la esencia de la memoria biológica<sup>18</sup>.

Como hemos visto a lo largo de esta sección, la memoria debe ser ubicada “en el medio”, entre los sistemas vivos y los sistemas muertos. Las metáforas, finalmente, nos señalan la constante necesidad de mediaciones, de “memorias muertas”, para que la memoria como tal, como acceso al pasado, sea empleada. Con todo, aún resta destacar el aspecto creativo entre estos dos extremos.

### III. ARCHIVO E IMAGINACIÓN

En el guardado y recuperación, el archivo comparte también otra característica típica de la vida cotidiana: la anonimidad, otro de los grandes ejes que recorren la obra de Alfred Schutz. No es mi propósito detenerme en profundidad en esta línea; su exégeta Maurice Natanson<sup>19</sup> le ha dedicado un trabajo completo. Quisiera, por lo pronto, distinguir brevemente algunos argumentos a fin de llevar adelante el estudio aquí propuesto.

La anonimidad, crucial para la comprensión de las relaciones sociales indirectas, es característica de la vida cotidiana, y no solo de nuestra relación con los predecesores. El fundamento de ello reside en que a medida que

---

<sup>18</sup> En Steven Rose, *The Making*, 318.

<sup>19</sup> Maurice Natanson, *Anonymity. A study in the Philosophy of Alfred Schutz* (Bloomington: Indiana University Press, 1986)

descendemos a tipos ideales cada vez más bajos, es decir más típicos, se deben dar más cosas por sentadas. Cuanto más se dependa de tales tipos ya hechos para construir un tipo ideal, tanto más vaga será la explicación de este último. Esto resulta obvio cuando tratamos de analizar objetos tales como el Estado o la economía; en esa sintonía, los colectivos sociales también poseen un alto grado de anonimidad.

El archivo también posee grados de anonimidad, cuanto más alejado de su tiempo de guardado se encuentre el archivo, cuanto más anónimo sea su archivero, mayor será el grado de anonimidad y de incertidumbre que posea el archivo. De este modo, el trabajo de la imaginación se inserta allí, ayudando a concebir en forma más clara a esos tipos ideales: en la medida en que los concebimos “como pertenecientes a una o más personas reales con las cuales podría tener una relación-nosotros, mi tipo ideal es más concreto y menos anónimo”<sup>20</sup>, afirmó Schutz.

Es por eso que en la memoria cultural, si bien se expresa un lugar para la imaginación, ella queda, finalmente, relegada. Ante el archivo, las operaciones de la imaginación poseen un lugar preponderante; dando lugar a lo nuevo y comprendiendo lo viejo, la imaginación puede disminuir los grados de anonimidad presentando al archivo en forma más efectiva, trazando puentes entre predecesores y contemporáneos. Desde el acervo de conocimiento, la imaginación le otorga un lugar a la experiencia y sugiere que la apropiación de la experiencia indirecta puede ser vívida. Tanto para construir la realidad presente como la pasada, para crear, mantener y sedimentar sentido, la imaginación debe operar, a partir de sus cuatro formas básicas<sup>21</sup>, sobre el archivo.

Empleándolo como materia prima, el archivo es acopio de experiencia, y es, entonces, lugar de las experiencias indirectas. La primera forma de relación entre imaginación y realidad se sustenta en que la primera siempre se *construye con “materiales” tomados del mundo real*, la imaginación nunca crea de la nada o sin fuentes de conocimiento que pertenecen a la experiencia pasada<sup>22</sup>. A partir de las huellas, la imaginación puede crear nuevos grados de *combinación*, mezclando primeramente elementos reales, combinando después imágenes de fantasía (la sirena, los elfos, etc.) y así sucesivamente; pero los últimos elementos que integran las imágenes más alejadas de la realidad constituyen siempre impresiones de la realidad: cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación. De este modo, imaginación y memoria no se contraponen, sino que se apoyan mutuamente.

20 Alfred Schutz, *La construcción*, 224.

21 Tomo aquí la caracterización de la imaginación que efectuó Lev Vygotsky. Lev Vygotsky, *La imaginación y el arte en la infancia* (Madrid: Akal, 2009)

22 Vygotsky señala que “sólo las ideas religiosas o mitológicas acerca de la naturaleza humana podrían implicar a los frutos de la imaginación un origen sobrenatural, distinto de la experiencia anterior”. *Ibíd.*, 16.

La segunda forma resulta ser una combinación diferente. Ya no se da entre los elementos de construcción imaginativa y la realidad, sino entre productos preparados de la imaginación y algunos fenómenos complejos de la realidad. Vygotsky lo ejemplifica de este modo: “Cuando yo, basándome en los estudios y relatos de los historiadores o de los viajeros, me imagino el cuadro de la gran Revolución Francesa o del Desierto del Sahara, en ambos casos el panorama es fruto de la función creadora de la imaginación”<sup>23</sup>. Aquí, la imaginación no se limita a reproducir lo asimilado en pasadas experiencias, sino que partiendo de ellas, crea nuevas combinaciones. Esta segunda forma necesita “disponer de enormes reservas de experiencia acumulada para poder construir con estos elementos tales imágenes. Si no poseyera imágenes de la sequía, de los arenales, de espacios enormes y de animales que habitan los desiertos; no se podría, en forma alguna, crear la imagen de estos desiertos”<sup>24</sup>. Al contrario de lo que muchos autores suponen, la imaginación no actúa en forma absolutamente libre, sino que las formas recién mencionadas son posibles gracias a la experiencia ajena o social (o al acervo social de conocimiento). Si nadie hubiera visto ni descrito el desierto africano ni la Revolución francesa, sería completamente imposible hacerse una idea clara de ellos. Gracias a que la imaginación se encuentra conducida por la experiencia ajena, por las preinterpretaciones de los otros, ella puede obtener dichos resultados. En estas dos formas encontramos una dependencia doble y recíproca entre realidad y experiencia: en la primera forma, la imaginación se apoya en la experiencia, en el segundo caso es la propia experiencia la que se apoya en la imaginación.

La tercera forma de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el *enlace emocional*. Esta forma influye de manera notoria en las posibles combinaciones entre realidad e imaginación, ya que todo lo que nos provoca un efecto emocional coincidente tiende a unirse entre sí pese a que no se vea entre ellos semejanza alguna ni exterior ni interior: así, resulta una combinación de imágenes “basada en sentimientos comunes o en un mismo signo emocional aglutinante de los elementos heterogéneos que se vinculan”<sup>25</sup>. Las combinaciones se producen no porque hayan sido dadas juntas con anterioridad ni porque percibamos entre ellas relaciones de semejanza, sino porque poseen un *tono afectivo común*: alegría, pesar, amor, odio, admiración, aburrimiento, orgullo, cansancio, etc., pueden hacerse centros de atracción que agrupen representaciones o acontecimientos carentes de vínculos racionales entre sí, pero que responden a un mismo signo emocional.

La cuarta y última forma de la imaginación se vincula con las anteriores, pero a la vez difiere de ellas. Consiste en que la imaginación puede

---

23 *Ibíd.*, 19

24 *Ibíd.*

25 *Ibíd.*, 21.

representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia ni semejante a ningún objeto real, pero que luego se convierte en objeto y cobra realidad. Vygotsky ejemplifica esta forma a partir de cualquier aditamento técnico, cualquier máquina o instrumento. No es la *pura* imaginación, sino la imaginación creadora.

El archivo, entonces, necesita de la imaginación para despejar los grados de anonimidad, para traer al presente ese pasado incierto, para poder *dialogar* con él, para que el archivo cobre significatividad a ojos de los contemporáneos. Sin la imaginación, los documentos son tan solo papeles, y el mosaico al que Gombrich se refiere, una unión de “piedras”. La imaginación, en el acervo de conocimiento, permite integrar las preinterpretaciones de los otros a nuestras propias interpretaciones creando así una dinámica propia.

## V. CONCLUSIONES

Las metáforas de la memoria han servido para comprender la necesidad de las mediaciones a la hora de compartir el pasado en forma tanto personal como social; si estas resultan imprescindibles, también lo es la tecnología. Por otro lado, las metáforas han expresado antes que una explicación, un deseo: la posibilidad de guardarlo todo, de conservar la experiencia originaria en forma prístina.

Al estudiarlas críticamente, llegando al archivo como metáfora contemporánea, nos enfrentamos ante la problemática del sentido, problemática que es característica de la memoria. Las metáforas han dado cuenta de modelos de guardado pero no de recuperación del sentido; entonces, es allí donde se debe observar el trabajo de la imaginación, cómo ella, a partir de sus cuatro formas, toma la “materialidad”, la huella, para combinarla y transformarla en posible recuerdo, dándole a ese pasado un sentido específico.

Señalé que la memoria es creativa, no reproductiva, y adaptativa; es decir, ni la memoria ni tampoco la imaginación dan cuenta del pasado “tal como ocurrió”. Memoria e imaginación se ubican en sintonía con el sentimiento, con la pragmática del presente para dar sentido al *aquí* y al *ahora*, pero también lo hacen a partir de expectativas y deseos. De este modo, la memoria y la imaginación en su trabajo conjunto poseen una raigambre, se sustentan, en las emociones del presente. Es así como el sentido emerge y logra sedimentarse. La transmisión, por medio del acervo de conocimiento, nunca es una réplica, el sentido se va acomodando, tensionando el pasado con el presente y con vistas al futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Descartes, René. *Las Pasiones del alma*. Madrid: EDAF, 2005.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1991.
- Edelman, Gerald. *Wider Than the Sky*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Edelman, Gerald y Giulio Tononi. *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Gombrich, E.H. *The Image & the Eye*. London: Phaidon, 1994.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Luria, Aleksandr. *The Mind of a Mnemonist*. New York: Basic Books, 1968.
- Natanson, Maurice. *Anonymity. A Study in the Philosophy of Alfred Schutz*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Rose, Steven. *The Making of Memory*. New York: Anchor Books, 1992.
- Schutz, Alfred. *Estudios sobre Teoría Social*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- . *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Vygotsky, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal, 2009.
- Wiesing, Lambert. *Artificial Presence*. Stanford: Stanford University Press, 2010.