

Krapp's Last Tape, un recorrido por las metáforas de la memoria

Lior Zylberman\*

Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF/Conicet

2012

Buenos Aires, Argentina

liorzylberman@gmail.com

**Resumen:**

A partir de la obra de Samuel Beckett *Krapp's Last Tape*, el presente artículo se propone presentar y revisar críticamente las metáforas de la memoria. A lo largo de la historia, los diferentes pensadores que se refirieron a la memoria hicieron uso de esta figura retórica para explicar su funcionamiento. En la crítica se verá que las metáforas poseen sus limitaciones, si bien pueden sugerir cómo se dan los procesos de almacenamiento y sus funciones, resultan insuficientes ante la cuestión del sentido que brinda la memoria. Así, y a partir de esas críticas, quedará abierto el lugar de la imaginación en nuestra relación con el pasado.

**Palabras claves:** memoria – Samuel Beckett – metáforas – imaginación

*Introducción*

Un hombre de avanzada edad, decrepito, frágil, e impetuoso celebra su cumpleaños en su cuchitril. Como parte del festejo, y luego de haberse comido una banana, Krapp (su pronunciación suena a la palabra inglesa *crap*, porquería) se predispone a escuchar una vieja cinta que él mismo había grabado. Durante el término de una hora este personaje rebobina y adelanta una y otra vez el carrete de la cinta, en oportunidades buscando en el diccionario los significados de las palabras. El conflicto de Krapp reside en que siendo él, en su juventud, quien grabó dicha cinta, en la actualidad no se reconoce.

En pocas palabras esta es la trama de *Krapp's Last Tape*, obra de teatro escrita por Samuel Beckett. Estrenada originalmente en Londres, en el Royal Court Theatre, el 28 de octubre de 1958, la misma fue adaptada en varias oportunidades para la pantalla del cine (1). No es mi propósito, en el presente escrito, llevar adelante un análisis literario de la obra de Beckett sino emplearla como excusa que me permitirá indagar sobre temas y problemáticas puntuales.

Una de las ideas que se desprende de esta obra es la de *almacenamiento*. Dicha idea ha sido pensada como una de las funciones de la memoria, como lugar que almacena recuerdos: pareciera que Krapp ha grabado la cinta con ese fin. Pero esta obra no sólo permite discutir dicha idea, sino también la mecánica del almacenamiento: a Krapp lo vemos *grabando* sus recuerdos. Por lo tanto, resulta sugerente a partir de esta obra revisar algunas *metáforas* de la memoria ¿Siempre se ha pensado a la memoria de este modo? Una rápida y pronta conclusión dirá que cada época posee metáforas propias, en parte producto de la propia tecnología de su momento. En ese sentido,

aquellos estudiosos que han pensando la memoria, tanto en nuestra era como en anteriores, se han referido a metáforas para explicar el funcionamiento de la memoria. En este trabajo tomaré y discutiré algunas nociones en torno a esta cuestión a partir de la obra de Aleida Assmann. Ella, que junto a Jan Assmann ha elaborado el concepto de memoria cultural, ha trabajado muchas de las problemáticas que aquí recorreré. Sin embargo, desde las conjeturas provocadas por *Krapp's last tape*, me permitiré discutir algunas de sus afirmaciones. De este modo, presentaré algunas de las metáforas de la memoria, tropos, lugares o funciones con las que se ha comparado a la memoria. A la par de la introducción de las metáforas también esbozaré algunas de sus posibles críticas, dejando abierto el aspecto creativo, el lugar de la imaginación, en nuestra relación con el pasado.

### *Krapp y la memoria*

En su obra, Beckett nos presenta a Krapp, un hombre solitario que ha acumulado una biblioteca de registro oral de sus diarios. En su cumpleaños 69, él escucha una cinta que grabó treinta años atrás, escuchándola con una mixtura de burla y melancolía (las escucha desde un *aquí y ahora* determinado, viejo, solitario y decrepito): ese hombre de 39 años se burlaba de su juventud, y ahora el tiempo ha pasado.

Una de las afirmaciones que se desprenden de *Krapp's last tape* es que, en cierta forma, las nuevas tecnologías nos evidencian el carácter efímero de los documentos: más temprano o más tarde el tiempo los devora. Sin embargo, la obra de Beckett no sólo pone el acento en la mediación tecnológica sino en un componente más: el sentido. El propio personaje, al revisar su archivo, al escucharse, no se reconoce, no sabe qué es lo que ha quedado registrado, a qué hace referencia su yo pasado. En pocas palabras, y en forma paradójica, mientras se conserva lo archivado y lo grabado, al mismo tiempo éste pierde su sentido.

Aquí se plantea una doble cuestión: el archivo y el problema de la recuperación no se trata solamente de la decadencia u olvido sino de la *distancia* con la intervención humana, con la experiencia, implicando así la pregunta en torno a si los sistemas mecánicos de guardado pueden llevar la inmediatez emocional y existencial a sus usuarios. Si bien el texto de Beckett puede parecer prehistórico en plena era digital, esa lucha de Krapp con las cintas evidencia la crisis de almacenamiento y memoria que ya preocupaba a Beckett en 1958.

Lo que le sucede a Krapp es que intenta recordar y no lo consigue, salvo cuando su yo más joven habla de cosas que aún *reconoce* y *sufre*, como la "inalcanzable laxación". "Me acuerdo especialmente de una belleza de pecho incomparable... que me amenazó con llamar a la policía cuando la abordé" (2), dice en la cinta el Krapp de 39, pero el Krapp de 69 no recuerda el episodio.

La cinta posee dos funciones, grabar y reproducir, que sugieren una metáfora de la memoria: recordar significaría grabar y recuperar en forma mecánica. Pero grabar no siempre es un proceso neutral, la reproducción de la voz grabada inevitablemente se encuentra modificada ya que ella acarrea el peso del presente. La cinta graba el *aquí y ahora* determinado de un hombre de 39 años, las grabaciones de Krapp "presentan su presente", pero escuchándolas 30 años después, él escucha la voz de un joven que apenas recuerda. El archivo lleva consigo el paso del tiempo, y, como ha

sugerido el sociólogo Alfred Schutz, el mundo de la vida como las relaciones sociales se caracterizan porque envejecemos juntos. Sin embargo, el caso de Krapp presenta una diferencia sustancial: ambos han envejecido, tanto el archivo como él, pero no en forma conjunta. Si bien hay un envejecimiento “real” de treinta años, la *durée* no se conmensura de igual forma, y es ésta última, justamente, la que corroe los recuerdos. Al escuchar sus cintas, este personaje pronto se da cuenta de que el mediador, la reproducción mecánica de un pasado, no genera, necesariamente, un recuerdo del pasado; la memoria, entonces, resulta algo más complejo.

Las mediaciones mecánicas se han integrado a la cotidianeidad de nuestras vidas registrando nuestras experiencias, deseando así dejar huellas de ellas. Recordar es siempre crear, pero esa creación se encuentra en función de su uso en el presente, o, en todo caso, es el presente el que modela el pasado. Lo que la obra de Beckett hace brillantemente es anticipar un tiempo en que nuestra imaginación y memoria se encuentran enteramente dependiendo de nuestra entrega a los dispositivos de grabación. Krapp se extraña de cómo hablaba, de los detalles que remarca, de “ese estúpido”. No es que no se guste, no se reconoce. ¿Qué es la memoria, entonces? ¿Qué conforma nuestra identidad? ¿Lo que recordamos fijado en un registro que “no miente”, o aquello en lo que nos convertimos?

#### *Metáforas de la memoria*

El uso por parte de Krapp de una *máquina* para archivar y recuperar sus recuerdos no es ajena a nuestra cotidianeidad. En ella tomamos nuestro mundo tecnológico y nuestras memorias por sentado, casi en forma aproblemática: dejamos mensajes en los contestadores automáticos, escribimos por correo electrónico a amigos ausentes, consultamos nuestras agendas para eventos o encuentros, incluso hacemos la lista de compras. Lo cierto es que en cada uno de estos actos manipulamos tecnología con el fin de ayudar, complementar, o reemplazar, a nuestra memoria “cerebral”. De este modo, la memoria no sólo se encuentra estructurada individual y socialmente sino también tecnológicamente. La memoria siempre se encuentra mediada por las diversas tecnologías que, a la vez, transforman la manera en que concebimos y usamos la memoria.

A lo largo de la historia se han empleado metáforas para dar cuenta del funcionamiento de la memoria. Si bien dar cuenta de todas es una tarea que excede al propósito del presente escrito, efectuar un pequeño recorrido permitirá arrojar luz en torno a las preocupaciones de la memoria y cómo esta fue entendida y estudiada lo largo del tiempo. No sólo la literatura se provee de ellas, las diversas disciplinas científicas también las emplean con el fin de efectuar sus explicaciones. En ese sentido, las metáforas de la memoria se han valido en cada momento de los últimos recursos tecnológicos para su explicación; como sugiere Steven Rose: “los sistemas biológicos son tan complejos, que [se explican], sobre todo, por analogía con lo más complejo, lo más alto, de las formas de la tecnología actual” (3). Cada época, cada cultura, tiene una forma, una metáfora. ¿De hecho, no se ha periodizado las edades de la prehistoria a partir de la tecnología? Más allá del posible recorrido histórico, lo importante es preguntarse si pueden las metáforas revelar algo sobre la naturaleza de la memoria o tan sólo son figuras del lenguaje.

Si bien las metáforas de la memoria han evolucionado a la par de los progresos técnicos y las nuevas invenciones científicas, lo cierto es que nadie ha podido decir qué es la memoria sin recurrir a éstas. En el recorrido que efectuaré, tomaré como marco los trabajos de Aleida Assmann (4) y Steven Rose (5); si bien la primera proviene de los estudios literarios y el segundo del campo de la neurociencia, resulta sugerente encontrar puntos de encuentros, consideraciones similares y conclusiones compartidas.

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 (6), básicamente existen dos metáforas centrales, y, posteriormente, variaciones a partir de ellas: el almacenamiento y la tabla (7). Al considerar las metáforas, se podrá apreciar el carácter y la imprescindible necesidad de mediación de la memoria. Con esto, vemos que la memoria nunca es “la memoria” en abstracto sino que la misma requiere la constante mediación, un material o ser volcada sobre *algo* (ya sean objetos, palabras o imágenes, entre otras cosas) para su funcionamiento. Las tecnologías memorísticas no sólo son antiguas sino incluso previas a la escritura. Un video, un cassette de audio, una foto que *congela* un momento, la tecnología ha expresado siempre una idea o noción de lo *esperado* de la memoria.

Mientras que Assmann desarrolla las diferentes figuras retóricas a partir de la distinción de Weinrich, Rose lo hace a partir de tres que bien podría complementar a las otras a fin de comprenderlas con mayor profundidad. Para Rose, los tres tipos de metáforas son: la *poética*, aquella que provee una útil analogía visual; *evocativa*, cuando un principio es transferido a otro; y la metáfora como una afirmación de la identidad estructural o de organización (*statement of structural or organizational identity*). Una metáfora de este tipo puede ser ilustrada a partir del descubrimiento de William Harvey en el siglo XVII, Harvey descubrió la circulación de la sangre y describió al corazón como una bomba, su metáfora posee un sentido preciso que lo distingue de las otras categorías porque al tratar al corazón de esa forma se hicieron modelos de explicación y de acción científicos; mientras que las otras metáforas se han empleado en forma más alegórica (8).

A partir de Weinrich, Aleida Assmann desarrolló tres grupos de metáforas, o tres medios metafóricos: la escritura, la fotografía y las formas electrónicas de almacenamiento; brindando así los modelos para el mecanismo interno y las dinámicas de la memoria. Si bien no las trabajaré, se debería agregar por lo menos dos tipos más: la pintura y los objetos funerarios, tales como las mascarillas mortuorias. Menciono los segundos ya que fueron pensados como parte de las prácticas de recordación de los muertos (9), y si bien pueden ser colocados dentro de la metáfora que se corresponde con la tabla, Assmann no hace referencia a este ritual. Estos tres tipos, a su vez, pueden ser ligados a partir de dos grandes coordenadas: espacio y tiempo. Recordar es esencialmente un fenómeno temporal y, a la vez, es esta dimensión la que carcome a la memoria. Por lo tanto, no se puede estudiar a la memoria sólo desde el espacio (o lo material) sin tener en consideración la dimensión temporal.

Las metáforas pensadas por Weinrich, tienen orígenes particulares y se relacionan con una tradición distintiva de la Grecia clásica. La del almacenamiento se deriva de la retórica de los sofistas, a partir de la enseñanza de la pragmática de la *Elocutio* y la capacidad de la memoria; la segunda, la tabla,

tiene origen en Platón, y se relaciona con la memoria natural en oposición a una que se ha mejorado artificialmente.

Las metáforas de la escritura, entonces, se corresponden a la de la tabla. Para comprender el origen de ellas, se debe tener en cuenta que la tecnología de la escritura de las civilizaciones antiguas se caracterizaba por el empleo de la cera o la piedra, ya que el papiro resultaba caro y el uso del papel recién se extendió en el siglo XIII; esta forma de escritura hizo que se la comparara con la técnica del grabado, y, de hecho, la palabra griega “carácter”, *kharakter*, significa “herramienta para marcar”.

Tiempo después, Aristóteles continuará esta metáfora pensando a la memoria como un timbre: “En efecto, el movimiento produce en el espíritu como una cierta huella de sensación, a la manera de aquellos que sellan con un anillo” (10). Pero la escritura como inscripción de la memoria no fue exclusiva de los griegos, en el Antiguo Testamento la escritura se intensifica, la tabla ya no es de cera, ya no se escribe sobre ella sino en el corazón; en la Biblia encontramos pasajes como los siguientes: “Graba en tu corazón estas palabras que yo te dicto hoy” (11) o bien “Pero este es el pacto que haré con la casa de Israel después de aquellos días, dice Jehová: Daré mi ley en su mente, y la escribiré en su corazón; y yo seré a ellos por Dios, y ellos me serán por pueblo” (12). Saltando en el tiempo, la sugerencia de inscripción que posee la metáfora de la escritura, la encontramos en el empirismo inglés de la mano de la *tabula rasa*.

Con todo, si bien la metáfora de la escritura es altamente *evocativa*, Assmann afirma que resulta incompleta y lleva al error (13). Al presenciar una palabra escrita está en notable contraste con la estructura de recordar, que siempre es discontinua e incluye lagunas. Por otro lado, al ser la escritura un acto presente, ese mismo acto invalida el recuerdo ya que por la misma definición de la memoria no se puede recordar algo que está presente: el recuerdo no requiere presencia permanente sino la interacción entre lo presente y lo ausente. A ello también agregó que la escritura afronta las mismas vicisitudes de cualquier mediación: el *sentido*. La inscripción no garantiza el sentido del recuerdo, sino la grabación de esos signos.

En la metáfora de la tabla también puede ser colocado Sigmund Freud, quien no pensará a la metáfora de la escritura como un código de signos sino como huellas. El estudio de las huellas efímeras y duraderas atosigó a Freud durante tiempo; de hecho, al analizar la complejidad de la memoria su estudio sobre la pizarra mágica (*Wunderblock*) se inserta en la tradición de la metáfora en cuestión.

La invención y descubrimiento de nuevas técnicas de grabación fueron trasladadas al campo científico para el estudio de la memoria. La fotografía, como inscripción de huellas, trajo consigo una nueva oportunidad para relanzar con mayor fuerza a esta figura retórica. Después de la I Guerra Mundial, el psiquiatra Ernst Simmel describió los traumas de guerra en términos fotográficos, la inscripción de una experiencia traumática se corresponde con la inscripción de un sector de la realidad: “tal como el bromuro de plata de la placa fotográfica”, aseguraba Simmel, “el flash del terror hace una impresión fotográfica precisa” (14).

Décadas después, la potencia del flash, no sólo como ayuda de iluminación sino como efecto físico, regresa en la noción de “memoria flash” (*flashbulb memory*), metáfora que hace alusión a la bombilla del flash y a su efecto de destello. En 1977, Roger Brown y James Kulik presentaron su estudio al respecto, en el cual argumentaban que este tipo de memoria se encuentra mediado por algún tipo de mecanismo que “congela” (otra metáfora recurrente) los detalles exactos de una escena o situación en la memoria. Esta metáfora permitiría obtener recuerdos vívidos de circunstancias que rodean eventos muy intrigantes o emocionales, como el recuerdo del asesinato de John F. Kennedy, evento con el que estos investigadores llevaron a cabo su estudio (15). Una de las críticas a esta noción, esgrimida por Ulric Neisser, da apertura al lugar de la imaginación; Neisser sostiene que la gente no siempre sabe que un evento es importante sino más adelante (incluso esa importancia se adquiere gracias a un marco social determinado), por lo tanto las *flashfulb memories* no son sino recuerdos regidos por un fuerte esquema narrativo, siguiendo una estructura específica (16). Estudiando las distorsiones de la memoria, Neisser arribó a la conclusión de que este tipo de recuerdos son a menudo inexactos y “fabricados”; en su crítica, asoma así el lugar de la imaginación en la creación de los recuerdos.

Al revisar las metáforas que implican a la imagen, incluso en su forma más contemporánea con la acepción de “imagen de memoria” o “la imagen como memoria”, históricamente esta relación no fue del todo amistosa. Francis Bacon, expresó su falta de fe en torno a ellas, aduciendo que no eran una forma acertada de reproducción o una forma estable de conservación de los originales. Las imágenes eran consideradas objetos materiales sujetos a la destrucción temporal. En cambio, la escritura era vista como inmaterial y fuera de la posibilidad de degenerarse. La escritura primó por sobre las imágenes y es por eso que los historiadores, como Leopold von Ranke, prefirieron como fuentes cartas, textos y relatos orales antes que imágenes. Recién será en las últimas décadas del siglo XX donde los historiadores emprendan un giro icónico, tal como lo ha sugerido Peter Burke (17); dicho giro no quita, lógicamente, reconocer y recuperar intentos anteriores como el proyecto de Aby Warburg. Por ende, con el auge de los estudios culturales, nuevos géneros y medios visuales se convirtieron en fuentes legítimas para la historiografía.

A medida que la fotografía, y luego el cine, se consolidaron, la metáfora de la imagen cobró cada vez mayor impulso. Ya en sus memorias, publicadas en 1865, el pintor y psicólogo Carl Gustav Carus escribía que le llamó la atención el hecho de que de los primeros momentos de su vida nada quedó excepto imágenes desconectadas: “la impresión sensual que, como un daguerrotipo, se ha fijado firmemente”. La época de la reproductibilidad técnica conjuga metáfora y medio ya que la fotografía permitirá superar a todos las anteriores debido a su fuerza indicial, trayendo consigo la “prueba absoluta” de que ese pasado particular alguna vez existió. Sin embargo, designar no es lo mismo que significar, y el personaje de Krapp es una demostración de los límites de las metáforas. Esta ayuda-memoria, entonces, puede identificar pero sin embargo queda muda; empleando, justamente, una metáfora la imagen queda como un fantasma cuando es separado de su marco narrativo; parecería, entonces, que sólo la narración (y con ello no me refiero a la escritura) es la que puede devolver a la imagen el “lenguaje” de la memoria. Se podría afirmar así que lo que le da a la imagen una apariencia

mnémica superior con respecto a la escritura no es su naturaleza o su inmediatez sino su *poder* como ayuda memoria, como asistente.

Las metáforas que se desprenden de la fotografía y el cine se colocan tanto en el grupo de inscripción como de almacenamiento, ya que ambas comparten la idea de grabación y guardado en un soporte material. Del mismo modo, estos recuerdos parecerían quedar guardados en forma inextinguible como sólidas huellas. A pesar de los cambios producidos por la informática y el arribo de la era digital, donde predomina el código binario, los cables y los impulsos eléctricos, la metáfora de la memoria como grabación posee su continuación con las metáforas de la computadora, figura en la cual me detendré en un instante.

Las metáforas espaciales serán otro tipo de figura recurrente, desde las mnemotécnicas clásicas en adelante ha habido siempre una fuerte alianza entre la memoria y los lugares. Las artes de la memoria (18) consistían en *imagines*, codificaciones del sentido en imágenes con sentido, y *loci*, la ubicación de estas imágenes en lugares específicos. En la época medieval, como sugiere Mary Carruthers (19), la metáfora de los depósitos (*storehouse*) será la más popular; de este modo, encontramos a la memoria como *cella* (figura arquitectónica que se refiere a la cámara interior de un templo), arca, *sacculus* (la bolsa de dinero), *scrinium*, *archivum*, o *tabularium*. En estas metáforas también encontramos el mismo denominador común: la sólida y permanente presencia de lo que ha sido elegido para la preservación; en todas éstas podríamos decir que el portador (la caja, la bolsa, el arca) es la memoria misma. En su "Ensayo sobre el entendimiento humano", John Locke condensó todas ellas al afirmar que "la memoria es, pues, como un almacén de nuestras ideas" (20). La crítica que se le puede efectuar desde nuestra posición reside en que la imagen de un almacén, de un depósito, presenta más lo que se exige de la memoria antes que sobre su funcionamiento o su lógica; en estas metáforas queda excluido el sentido y la coherencia propia de la memoria.

En las metáforas espaciales encontramos, lógicamente, la memoria de los lugares o los "lugares de memoria" expresión que, como sugiere Aleida Assmann es cómoda y evocativa, y poética a la vez. Cómoda, en el sentido que deja abierto el interrogante en torno a si recordamos los lugares o si son los lugares los que guardan memorias; evocativa porque *sugiere* la posibilidad de que los lugares puedan convertirse en agentes y portadores de memoria, dotados con un poder mnemónico que excede al de los humanos. Aunque no posean la facultad de recordar, Assmann propone que los lugares son de suma importancia para la construcción de la memoria cultural. Los lugares no sólo consiguen *estabilizar* y *autenticar* el pasado dándole un marco concreto sino que pueden sedimentar el pasado encarnando continuidad, ya que sobreviven a los individuos, a las eras y a la propia cultura. Pero los lugares también encarnan *ideas* del y sobre el pasado transformándose en objetos simbólicos, es por eso que no es el lugar en sí, sino como en cada presente éstos son apropiados.

En el recorrido espacial, de las cajas y almacenes pasamos a los lugares y las construcciones. Los teatros y "palacios de la memoria" de San Agustín (21), se complementan con los técnicas mnemotécnicas del *loci*; y quizá, como señala Assmann, la biblioteca sea el lugar primordial de esta metáfora. De hecho, en el plano cinematográfico encontramos una temprana producción de Alain Resnais en la cual se aprecia a la biblioteca como una vívida metáfora de ello; un cortometraje de

1956, dedicado a la Biblioteca Nacional de Francia, lleva como título *Toute la mémoire du monde* (Toda la memoria del mundo). La biblioteca representa así todo el saber del pasado que se ha rescatado del paso del tiempo. Si la memoria se guarda en almacenes, y éstos funcionan como espacio para acudir a ella; el ático, como metáfora de olvido, resulta el lugar donde se guarda la basura, los restos, lo inservible. Otras metáforas, derivadas de los espacios y lugares, se relacionan con la idea de excavación. No es casual, entonces, que Freud haya comparado la tarea del psicoanalista a la de un arqueólogo, dando lugar también al rol creativo del psicoanalista; la idea de adentrarse a “la profundidad de la memoria” conlleva, incluso, un tropo espacial. Pero las metáforas del espacio y los lugares no han sido empleadas en forma exclusiva por filósofos o literatos, las neurociencias también se han servido de éstas en su debate entre localizacionismo y funcionalismo (22). Como sugiere Assmann, las metáforas conectadas con la excavación crean al mismo tiempo una fuerte relación entre espacio y tiempo. Las temporales, entonces, son metáforas que dan cuenta del carácter elusivo de los recuerdos, de transiciones, de movimiento, rapidez, y, a diferencia de las del espacio, de la posibilidad del olvido. Al emparentar San Agustín a la memoria con el estómago, “Diremos, pues, que la memoria es como el estómago del alma” (23), su metáfora ofrece un carácter temporal, de transición y no de permanencia. Marcel Proust luego contrastará este lugar al presentar al sabor como lugar temporal de la memoria; el gusto traerá al presente años de vivencia pasados. Había señalado antes a las “memorias flash” como una metáfora fotográfica, que también debe ser colocada en la metáfora temporal a partir de las nociones de congelamiento y descongelamiento. En ese sentido, cuando nos referimos a que recordamos como una imagen detenida hacemos a la vez referencia a una metáfora temporal, a la posibilidad de congelar el tiempo.

Aunque la metáfora de la computadora cobró impulso desde la aparición de dicha invención, ésta viene a cerrar un trayecto iniciado con René Descartes, no sólo por la tajante separación entre cuerpo y alma que dispone sino por el quiebre que su obra significó para la ciencia moderna. Su visión de la memoria resume casi la totalidad de las metáforas, almacenamiento e inscripción coinciden en la ubicación orgánica que el francés 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 (24).

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. Si bien la de Descartes podría ser pensada como una metáfora estructural como la de Harvey, Rose prefiere pensarla como un tipo de poética. Resulta sugerente, a la vez, apreciar que en siglo XVIII con el descubrimiento por parte de Luigi Galvani de la electricidad animal, el sistema nervioso dejó de ser hidráulico para ser un laberinto eléctrico. A consecuencia, el cerebro se transformó en el primer sistema de señales telegráficas, y al principio del siglo XX como un sistema telefónico según el neurofisiólogo Charles Sherrington.



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

Reflejo de la tecnología predominante y más avanzada de nuestra época, esta metáfora se caracteriza por articular varias de ellas: la de archivo y almacenamiento, la del espacio, y la del tiempo (debido a su inmediatez). Quizá una de las fuertes marcas de esta metáfora sea la de una memoria *representacional*, el cerebro, y la memoria, crearía imágenes dentro de sí, siendo el recuerdo 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, asimilando dicho proceso cerebral al que realizaría cualquier máquina. Los neurocientíficos reconocen la capacidad del cerebro en crear y darse imágenes mentales; con ello, Gerald Edelman (25) sugiere no 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 el 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, 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 humano sirve como modelo para pensar el funcionamiento de las máquinas, éste queda alejado de la comparación con un microprocesador que sólo utiliza complejas colecciones de algoritmos; 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 (26).

Lo cierto es que la memoria no reside en una única neurona o célula sino que la conexión de ellas entre sí es mucho más compleja que la de la computadora. La metáfora del cerebro/computadora falla porque el sistema neuronal, a diferencia que el 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, le encontramos sentido a esa cadena. Eso 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 y que, una vez consultado, el recuerdo es vuelto a guardar en forma inalterada. Como recreación, la memoria es creación.

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 (27), explica que la memoria es robusta, dinámica, asociativa y adaptativa; una memoria creativa, que

busca sentido y coherencia en cada instante, siendo así, cada acto de memoria un acto de imaginación. Estas caracterizaciones esgrimidas por Edelman son las que, en las diversas metáforas ya mencionadas, son omitidas. Con ello, estimo que la marcada distinción la base neuronal y la social de la memoria debería ser revisada.

#### *A modo de cierre*

En el presente escrito he presentado el trabajo de varios neurocientíficos que, como “científicos duros”, reconocen y valoran la fuerza de lo social en la memoria. Así, el propio Steven Rose se ha adelantado, criticando a aquellos que establecen que la memoria es una cuestión neuronal, en sus investigaciones afirma que la memoria no sólo depende de las neuronas sino que fisiológicamente resulta ser un proceso más complejo, donde median, entre otros elementos, la presión sanguínea como el nivel hormonal. Su posición, incluso, va más allá de que la memoria sea una “cuestión cerebral”: la memoria implica hormonas que se encuentran por fuera del cerebro (como por ejemplo la adrenalina), pero también cognición y emoción; en pocas palabras, la memoria no es exclusivamente un proceso de sinapsis sino que implica a todo el organismo, es decir, a la persona (28).

Las metáforas se caracterizan por su imperiosa necesidad de mantener, de guardar, de “congelar” el tiempo. Sin embargo, al auscultarlas desde otra perspectiva notamos que experiencia y recuerdo nunca pueden ser igualados, se necesita de una brecha, de una diferencia entre ambos. En esta búsqueda por la metáfora “perfecta”, que dé cuenta del gran poder de la memoria como abrazadora y abarcadora del pasado, la memoria es al mismo tiempo olvido (29), reconstrucción y creación.

A partir de la obra de Samuel Beckett he revisado una de las metáforas contemporáneas de la memoria. El personaje de Krapp se encuentra ante sus propias grabaciones -el grabador (de audio) actúa como metáfora de inscripción y almacenamiento- pero no recuerda su pasado; sin embargo, su pasado está allí, en esas cintas. Con lo expuesto, hago un último señalamiento. Ante todo, la imposibilidad de recordar de Krapp quizá hubiera sido diferente si en lugar de sonido hubiera guardado imágenes materiales. Las fotografías, por ejemplo, resultan una forma “superior” de tecnología de la memoria; no a causa de su seguridad memorialística sino a la posibilidad de combinación imaginativa. Las imágenes le abrirían el camino para que la imaginación ayude a la memoria en forma más significativa y vívida. Por otro lado, se podrá decir que Krapp no sólo ha perdido su memoria sino también su capacidad imaginativa (de ahí la elección de su nombre por parte de Beckett). Pero Krapp, se encuentran solo, sin marcos sociales que le permitan ya no recordar sino guiar su imaginación.

Las metáforas de la memoria nos han servido para comprender la necesidad de las mediaciones para compartir el pasado en forma tanto personal como social; si éstas 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 nos enfrentamos ante la problemática del sentido, problemática que es característica de la memoria. Las metáforas han dado cuenta modelos de guardado pero no de recuperación del sentido; entonces, es allí donde se debe observar el trabajo de la imaginación, cómo

ésta toma la “materialidad”, la huella, para combinarla y transformarla en posible recuerdo, dándole a ese pasado un sentido específico.

**Notas**

(1) Una de las adaptaciones que podemos mencionar es la realizada por Atom Egoyan en el año 2000.

(2) (Beckett, 2006:301-311).

(3) (Rose, 1992:72).

(4) (Assmann, 2010,2011).

(5) (Rose, 1992, 2010).

(6) Weinrich (1999:21) también llevó a cabo una indagación metafórica del olvido; en esa dirección encontró numerosas metáforas o imágenes, como por ejemplo la comparación del olvido a un pantano o un páramo.

(7) (Weinrich en Assmann, 2011:139).

(8) (Rose, 1992:72).

(9) Al respecto, véase el trabajo de Hallam y Hockey (2001).

(10) (Aristóteles, 1993:69).

(11) Véase Deuteronomio 6:6.

(12) Véase Jeremías 31:33.

(13) (Assmann, 2011:142).

(14) (Simmel en Assmann, 2011:145).

(15) Al respecto, véase (Brown y Kulik, 1982).

(16) (Neisser, 1982: 43-48).

(17) (Burke, 2005).

(18) Véase al respecto (Yates, 2005).

(19) (Carruthers, 1990).

(20) (Locke, X-§2).

(21) Confesiones Libro X.

(22) (Rose, 1992; Rosenfield, 1988).

(23) Confesiones Libro X Cap. 14.

(24) (Descartes, 2005:88).

(25) (Edelman,2004:105).

(26) (Changeux, 2005: 196).

(27) (Edelman y Tononi, 2002: 125-126).

(28) (Rose, 2010).

(29) Incluso podría pensarse a la relación silencio-olvido como una suerte de metáfora. El olvido, parte necesaria de la memoria y no, precisamente, su contracara, no siempre significa silencio. Por otra parte, el silencio no siempre es manifestación de olvido.

### **Bibliografía**

- ARISTÓTELES. 1993. *Parva Naturalia*. Madrid: Alianza Editorial. 184p. ISBN 9788420606170.
- ASSMANN, Aleida. 2010. Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. En TILMANS, Karin; VAN VREE, Frank; WINTER, Jay M. *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press. 368p. ISBN 9789089642059.
- ASSMANN, Aleida. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge: Cambridge University Press. 422p. ISBN 9780521165877.
- BECKETT, Samuel. 2006. *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets. 573p. ISBN 9789706991485.
- BROWN, Roger; KULIK, James. 1982. *Flashbulb Memories*. En NEISSER, Ulric, *Memory Observed*. San Francisco: W. H. Freeman and Company. 433p. ISBN 9780716713722.
- BURKE, Peter. 2005. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica. 272p. ISBN 9788484326311.
- CARRUTHERS, Mary. 1990. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 534p. ISBN 9780521716314.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. 2005. *El hombre de verdad*. México: Fondo de Cultura Económica. 312p. ISBN 9789681675349.
- DESCARTES, René. 2005. *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf. 224p. ISBN 9788441415935
- EDELMAN, Gerald. 2004. *Wider than the sky*. New Haven: Yale University Press. 224p. ISBN 9780300107616.
- EDELMAN, Gerald; TONONI, Giulio. 2002. *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*. Barcelona: Crítica. 296p. ISBN 9788484323747.
- HALLAM, Elizabeth; HOCKEY, Jenny. 2001. *Death, Memory & Material Culture*. Oxford: Berg. 224p. ISBN 9781859733790.
- NEISSER, Ulric, *Memory Observed*. San Francisco: W. H. Freeman and Company. 433p. ISBN 9780716713722.
- ROSE, Steven. 1992. *The Making of Memory*. New York: Anchor Books. 355p. ISBN 9780385471213.
- ROSE, Steven. 2010. *Memories are made of this*. En RADSTONE, Susannah; SCHWARZ, Bill. *Memory. Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press. 500p. ISBN 9780823232604.
- ROSENFELD, Israel. 1988. *The invention of memory: a new view of the brain*. New York: Basic Books. 229p. ISBN 9780465035922.
- WEINRICH, Harald. 1999. *Leteo: arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela. 408p. ISBN 9788478444687.
- YATES, Frances. 2005. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela. 496p. ISBN 9788478444870.

\*Breve reseña biográfica del autor: 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, y miembro del staff editorial de la Revista Cine Documental. En sus investigaciones, artículos y capítulos de libros ha abordado las relaciones entre cine, imagen, memoria, dictaduras y genocidios