

Lagunas de memoria: Imagen viral

Alain Gauthier, Pierre Henry Jeudy

¿Cómo sería un museo de las lagunas mentales? Su concepción arquitectónica podría ser el Cono de Bergson invertido, de modo que se produjera artificialmente una imagen piramidal. Las salas se sucederían en un movimiento en espiral, comparable con el museo Guggenheim de Nueva York; no presentarían el vacío, la ausencia, la ocultación; se asemejarían a algunas puestas en escena fundamentales para la expresión del poder de las lagunas de la memoria. En una sala, máquinas infernales que remontan el tiempo, oxidadas, con los mecanismos rotos, están colocadas a lo largo de los muros donde se encuentran inscritas las listas de los hombres y mujeres que han sido enviados a otras épocas y nunca han vuelto. En otra sala, colecciones de pañuelos con sus nudos recuerdan el dolor de olvidar. Estos pañuelos de todos los colores, a veces muy antiguos, manifiestan un ritual transmitido de generación en generación, desde que el hombre ha buscado combatir el olvido en su vida cotidiana. Algunos de ellos son de un bordado fino. La serie de nudos forma puntos ennegrecidos por el polvo del tiempo, y por su apariencia evoca un rosario. Cuando se transita de una sala a otra se pasa por una procesión de maniques; es el paseo de las "puertas desaparecidas", que circulan por todo el museo cantando letanías cuyo eco es devuelto por pasillos y escaleras. Acto seguido, pueden elegirse otras salas.

Una de ellas presenta un inmenso juego de kim: nadie en el mundo tiene suficiente memoria para ganar; la cantidad de objetos minúsculos es tal que la mirada se pierde y

jamás llega a construir las asociaciones necesarias para una enumeración exhaustiva; incluso los más grandes apasionados de la taxonomía recomienzan en vano el juego, cometen siempre algún error. Al pie de una escalera, bajo el círculo de los peldaños, se ha instalado la *Mujer vieja* de Kienholtz; tiene un despertador en lugar de rostro y su esqueleto descansa en un sillón desvenecado, cuyos brazos guardan telarañas. Sobre una cama turca, toda suerte de chucherías y fotografías evocan la historia de esta dama difunta que da la impresión de un cadáver vestido. Todavía en otra sala se alínean pantallas en blanco frente a pinturas fantásticas, realizadas según el estilo de Jerome Bosch. Son sólo *pastiches*: representan el inconsciente; esta sala de los "recuerdos-pantallas" se encuentra animada por proyectores que regularmente envían imágenes de escenas incestuosas. En el otro extremo, el gabinete de etnología de urgencia recibe diariamente a un viejo que cuenta su vida para las generaciones futuras.

Más lejos, en un estrecho pasillo, un agujero comparable con un pozo o una prisión encierra a Mne-mosine, quien nunca podrá remontar las paredes para encontrar la luz del día. Ha perdido definitivamente a su padre Urano. Sus nueve hijas, las musas, nunca vienen a verla. La oscuridad es tal, que sólo se percibe una sombra fatigada, apenas se mueve. Algunos visitantes se inclinan para hablarle a la diosa, pero ella no responde. Algunos otros corren el riesgo de caer en el agujero. Nadie presta atención a quien se encuentra atrapada en esta cavidad. Los llamados son apagados por el sonido de una fuente subterránea que circula en el fondo del agujero y que sale por una pila en la mitad de la sala de entrada. Ahí algunos visitantes se aventuran a beber este brebaje que les retira la memoria.

En el piso superior, el gran salón de los amnésicos es un espacio de reunión de las asociaciones de "lagunas

mentales", cuando unos y otros tienen aún ciertas reminiscencias para acordarse del lugar de la cita. Se llevan bien amnésicos "parciales" y amnésicos "totales"; su conversación transcurre en tiempo presente, y los ejercicios mnemotécnicos que los parciales inventan para los totales se realizan en una atmósfera de júbilo, como si la claridad mnemónica produjera un gozo instantáneo.

Una última gran sala: la de los accidentes de memoria. Excepto algunos cerebros de amnésicos conocidos, conservados en formol, y presentados en frascos de gran tamaño, las fallas de la memoria se presentan de manera didáctica en pizarrones que se suceden en todos los muros. El accidente congénito es el más singular, dado que la memoria nunca se formará en el embrión. No se puede olvidar a aquel que vive en el olvido perpetuo, no apto para integrar el modo de contigüidad, en el mimetismo más absoluto, efectuando la repetición de gestos sin la menor desviación temporal. Es el único hombre en el mundo que vive en "tiempo real". Su impotencia para producir un solo efecto de "tiempo diferido" libera a su cerebro de la necesidad de todo banco de datos. Nada retiene, nada acumula, es una superficie transparente de inscripción inmediatamente borrada. Es el más bello símbolo de la interactividad: representa desde ahora el origen de la interfase en la gran conquista tecnológica de los hombres.

En el otro extremo de la cadena de tableros se encuentra ubicado el modelo de la paramnesia. Es la historia de un hombre que siempre ha vivido con 10 minutos de adelanto. Toda su existencia ha transcurrido en un sentimiento absoluto de *déjà-vu* (ya visto). Cuando iba a un restaurante, si pedía un pescado veía llegar en su plato sólo las espinas. Siempre comía los restos, incluso si masticaba lentamente los alimentos. Su único consuelo era poder ganar indefinidamente en el juego: cada vez que apostaba en la ruleta a una cifra salía victorioso. Por esta

razón lo asesinó la mafia. El sentimiento de *dèja-vu* que le impedía retirarse al olvido lo obligaba a no disponer de ninguna estrategia para retener o transmitir información. Había manifestado en múltiples ocasiones su deseo de ingerir los remedios para provocar el olvido, sin embargo, ninguna sustancia química, ninguna operación quirúrgica le permitió encontrar la posibilidad de experimentar un destino ajeno a sí mismo.

Sin olvido, la fatalidad es aniquilada. Si el secreto o el enigma no están presentes en las formas y en los objetos de la transmisión, la repetición mnésica se hace maquinal, al ritmo del movimiento perpetuo de los regresos idénticos. Las rupturas en la transmisión son múltiples: los fenómenos tan conocidos de la desinformación evocan todos estos juegos con el almacenamiento, con la acumulación y retención de informaciones. Pero el accidente de la memoria apunta también a la necesidad vital del olvido como afirmación de la inocencia del devenir.

Esto que se contrapone tan frecuentemente, memoria y olvido, se complica cuando se plantea el problema de la transmisión. Ésta se nutre de una especie de efecto de olvido: compacta los datos culturales y sus valores subyacentes. A título indicativo también se puede encontrar la "astucia" del binomio psíquico en el juego simbólico de los ritos funerarios o en los ritos de iniciación (siendo la filiación y la regulación social lo que está en juego), lo mismo que en el olvido contemporáneo ordinario (esa promesa no cumplida, este error involuntario) que se presentan bajo el ángulo casi mágico de la desaparición: borran la responsabilidad y la presencia de un sujeto en provecho de una fluidez del ser, abierta sobre una fantasía muda, inconfesada, élipica de la existencia.

Nuestra tolerancia (relativa) frente al olvido cotidiano, que indica una percepción mal asegurada (dubita-

tiva), es decir ambivalente, de actos inciertos, de palabras suspendidas que aparecen como negación de doble valor de un llamado contradictorio a la mansedumbre, no podría ocultar las preocupaciones y tratamientos de orden mucho más general y sistemático. Puede ser que nuestra tolerancia se exprese más fácilmente cuando la solución de antemano es clara. Este control del olvido no participa ya de un juego simbólico vital (cuyo resultado nunca es definitivo), ni de una ampliación de la escala ética (cuya tolerancia nunca está asegurada), sino de una modificación esencial, casi maquinal, de la relación entre olvido y memoria. No es imposible que la máquina busque "controlar" las propiedades fundamentales del carácter simbólico (burlándose de la ambivalencia) y moderno (burlándose del valor) del olvido.

Nuestra época emprende la caza del olvido con todos sus métodos técnicos. Despliega una estrategia monumental (grandes museos) y electrónica (la robotización) para llegar a neutralizar esta tendencia a la ausencia de compromiso, a la anulación. Hay que subrayar, pues, las contorsiones infligidas al instrumento patrimonial para lograr restituir, ordenar los objetos o los signos que encuentran un malvado placer en convertirse en polvo. El instrumento patrimonial husmea entre los desperdicios, restituye con suerte y sin ella callejones sin salida simbólicos, colecta, anticipa, administra, exhuma y preserva. Se consagra obstinadamente a su tarea en la medida que su objetivo le parece esencial: ¿qué sería de una cultura sin memoria? En el mejor de los casos, mantiene una relación de restitución espectacular frente al origen, el pasado, la cultura difunta o moribunda (tendencia a la simulación). En el peor de los casos entra en una lógica realista. En este santuario de la autenticidad no queda fuerza alguna que lo profane (tendencia a la sacralización). Realizando esto, el tratamiento patrimonial modifica el estado de la memoria.

La memoria ha dejado de ser el sitio privilegiado del valor cultural (según una interpretación dominante desde el siglo XVIII), con sus referencias en archivos y cierta aura humanista que la magnificó: mantuvo una tensión irónica frente al olvido, el eterno conquistador, y así afirmó su soberbia. El olvido no fue más que la antimemoria que caracterizó al inculto, lo remitió justamente a los pequeños olvidos de la historia. La sociedad burguesa trabajó la memoria para producir la diferencia, para inscribirla en lugares inaccesibles (universidad, museos, espectáculos...). Esta sociedad ignoró ruinas y destrucciones; se dedicó al brillo del valor capitalizado heredado del tiempo, el de la distinción. Sin embargo, a fuerza de acumular todo, la sociedad burguesa alcanza su umbral de saturación y de inercia. La difusión se convirtió en la respuesta adecuada al problema de la acumulación, de la conservación. Esta síntesis breve no tiene otra función que la de indicar el callejón sin salida de una política estrictamente conservacionista y subrayar la metamorfosis de la función memoria, la cual solamente en la operación de distribución pierde su capacidad de diferenciación: más aún: ella se enfrenta a públicos, según se descubre, que vivían a la sombra de sus propias memorias. La corrección de la imagen memoria se vuelve posible, evidentemente, por las numerosas posibilidades que ofrece el instrumento tecnológico.

En la restitución de lo cultural, dicho instrumento se desplaza sobre una nueva órbita, y la memoria moderna, magnética e impulsiva, parte a su reencuentro hipotético. La cultura se desprende del territorio, centellea en mil facetas, evoluciona en una dimensión que sólo la mirada puede seguir. La cultura es trayectorias, caudas multicolores, estelas múltiples, ínfimas e infinitas. La cultura se desplaza, movimiento sin eje, rehuye su enmarcamiento y apropiación. Espejismo puro del valor o de lo real, imagen simultánea, evoluciona en un universo

panóptico, segmentos aislados factibles de acoplamiento y fusión, de disolución para dejar lugar a otras visiones. Es ya el olvido lo que la anima. El olvido bajo su forma moderna habita en el movimiento, como si la cultura se apresurara a jugar sobre puntos de vista y sobre la dinámica de las imágenes.

Sin duda, esto es lo que confiere un carácter fascinante e incontestable a la modernidad: este estallar polivalente y móvil de iniciación imaginaria, esta sobrepotenciación adquirida en detrimento del valor, de la ambivalencia, e incluso del sujeto. Porque el sujeto deja hacer cada vez más a las máquinas visuales, delega su confianza en la ejecución física del instrumento, en su facilidad para producir imágenes sintéticas, y fomenta efectos especiales, la interrupción del flujo de imágenes en provecho de otras imágenes. Instantáneamente, las máquinas grabadoras registran el conjunto de impactos, sobremultiplican su capacidad mnésica. Desenrollan sus bandas magnéticas para rodear al sujeto, cuidan sus límites (de aquello que pueden guardar y archivar), e incitan a muy poca discreción manipulatoria.

El olvido habita en el movimiento cultural, es decir, en el corazón mismo del dispositivo de circulación. No necesariamente por toda la tecnología puesta en marcha (teoría nostálgica), sino por estar situado en el centro mismo de la pantalla cultural. Una representación sólo puede dibujarse si es borrada por un juego de sustitución de imágenes. La irresponsabilidad profunda de la cultura moderna consiste en que se expone a condición de descomponerse. Con su procedimiento las máquinas no comunican consenso u orden, valores o mensajes, más bien colorean los sucesos en tránsito, narraciones en suspenso, personajes en espera, objetos en formación; no es la memoria lo que circula: el nuevo material está constituido por atracciones, impulsos, imágenes desligadas.

El suceso (o la narración, o el personaje, o el objeto) se vuelve asombroso porque puede olvidarse. Esta elisión técnica asegura su éxito transitorio: este recorrido en coche que constituye su destino. La desaparición está en el centro del dispositivo que multiplica imágenes artificiales. Es ésta la condición de aparición del *evento-imagen*. Todas las estrategias conservacionistas acaban aboliéndose sobre esta premisa. A una imagen que se diluye o que se eclipsa, sólo puede oponerse otra imagen. Estamos condenados a producir imágenes o a desaparecer.

La imagen del sujeto tiende igualmente a entrar en este ciclo maquina. El sujeto se desprende de su imagen, juega con ella (la promete o la vende en liquidación), la cambia de la misma forma en que muda de opinión. Es la dimensión fragmentaria de la imagen (sus múltiples estallidos) lo que permite modificar sus múltiples sentidos, cambiar sus planes, ampliar sus visiones, estar en la dimensión correcta, fluctuar en el límite de la evanescencia, de una imagen de sí o alguna otra. ¿Es todavía el mismo sujeto? Este desplazarse de la imagen, esta regla de desaparición arroja al sujeto a un universo sin identidad y sin referencias, en plena luz extrahumana. Descentrado, excentrado por esta unión entre el orden técnico (la imagen) y el orden social (la relación entre imágenes), el sujeto propulsa sus imágenes frente a sí y descuida de ese modo, sin esfuerzo, una herencia pesada de valores por interiorizar, de intercambios por efectuar, significaciones por descifrar. El sujeto abandona con mayor afán este patrimonio en la medida que le parece estar evolucionando en un universo ya conocido: este terreno industrial, esta cultura rural, estas obras colosales, universos desgajados que recorre sin angustia, no en la búsqueda del estallido final sino al encuentro del estallido siguiente.

Para marcar este cambio de estado hay que introducir una pareja antinómica: la restitución sobre una

base técnica de elisión. También hay que señalar que estos cambios, desplazamientos, desfases respecto del plan original no se interrumpen más que en el momento en que la imagen se detiene, es decir: se trata de un amplio plan sobre la imagen de lo político, sobre la imagen de la crisis, sobre la imagen de la historia. Repentinamente ya nadie olvida, no para resentir el escalofrío de catástrofe siempre lejana sino en una especie de visión amplificadora de lo real, hecha de un engaño sutilmente controlado. Lo que importa entonces es menos el juego sobre el plan de la imagen que su velocidad. Ésta puede tender hacia cero. Fijación desfavorada, hologramática, que sobremultiplica el efecto de los contornos de la imagen, como si el sujeto sufriera a la imagen, imposibilitado para salir de ella. Esta imagen se apropia de toda la crueldad de la representación que, al no ser móvil, se convierte en terriblemente insípida. Ya no obsesiva: tan apagada como la eternidad. La imagen se vacía de su atracción, impone su retórica estática, se ofrece como indestructible, resiste a todas sus estrategias. Es la figura misma del vacío al que se pensaba sin contenido, asimilable a la nada. Esta visión multiplicada bloquea, atrapa al sujeto, lo priva de sus desplazamientos imaginarios, lo condena a ser una partícula del ambiente que deviene cercano, omnipresente, no manipulable, tan real como la tercera dimensión, tan irreal como una presencia de mil significaciones. Esta visión multiplicada no ocurre como fin del proceso imaginario, constituye un procedimiento límite. Una tentación nunca desdeñada completamente.

El intervalo visionario que va de la visión fragmentada a la sobrevisión define un universo imaginario con límites inaprehensibles en la medida en que deshace tanto la contradicción (una imagen contradictoria no es sino un fragmento entre otros) como la inversión (revirar sobre una imagen no hace más que producir otra), como

la condensación (la sobrevisión como simulacro de suspensión). La "síntesis" de imágenes es una empresa siempre por reinventarse.

Esta versión de la imagen que sólo se nutre de su pérdida se duplica en su capacidad de olvidar lo real; tan cierto como que una imagen puede ocultar a otra. El olvido es un procedimiento necesario para la realización técnica de la imagen; es también la facultad, desde que ha obtenido esta legitimidad mental, de imponerse en el sistema social. El olvido toma entonces una forma brutal al legitimarse culturalmente y adquirir un carácter inocente. Esta operación es fatal para categorías sociales enteras (desempleados, viejos, inmigrantes, etc.), no para revivir el fantasma de la contestación, sino para captar el efecto de regreso de la maleabilidad de la imagen. Mediante el estallido de la solidaridad se fragmenta el intercambio para aprovechar mejor los intersticios así creados, desarrollar su propia visión de las cosas y de los seres. "El olvido" del cliente, del enfermo, del ciudadano es una manera en realidad radical de escapar a su propia lógica de funcionamiento, de sobre-dimensionar su universo de pertenencia hasta arrojarlo a otra lógica en que el encantamiento y la racionalidad no tienen curso, solamente este estallido frágil pero aún vivo de una visión especial: la del carácter irremediamente ficticio del individuo. El hombre se ha convertido en una imagen virtual que intenta escapar de los límites de aparición y desaparición, pero sometido al doble procedimiento de fijación transitoria y de fragmentación con el fin de beneficiarse de una luz artificial que ilumine un nuevo universo.

Nuestra sociedad juega con su oro psíquico: la memoria. Ella realiza prospecciones, almacena, exhibe datos que en ocasiones son decadentes. La sociedad se asegura así un nuevo interés cultural por el precio de poner al desnudo su sistema psíquico convertido en un

conductor complejo de informaciones electromagnéticas. Esta manifestación de la miniaturización psíquica libera al individuo de las limitaciones de aprendizaje y lo propulsa en un universo en que la rotación de los datos es más importante que su retención (del mismo modo que la moneda es más importante que la producción). El empecinamiento psíquico conduce a definir un universo no alienado sino más bien despolarizado. Circulamos con gran facilidad en esta esfera de imágenes desconectadas en la búsqueda de un impacto, una emoción, una interrogación. Más precisamente, son las imágenes las que circulan, ellas mismas, aprovechando su carácter viral, su capacidad de encadenamiento sin fin y sin orden.

Esta virulencia de las imágenes introduce una pérdida de la distinción entre *recordar* y *olvidar*. Los ritmos de la memoria se desarrollan en las relaciones de sentidos inducidos de la simultaneidad temporal y en los fenómenos de condensación de imágenes. El sentido objetivado, transmitido por narraciones, puesto en escena por las exposiciones museográficas se acompaña de un movimiento implícito de fabulación. El orden de las representaciones parece querer resistir al desaffo de una contaminación de imágenes mnemónicas gracias al poder de la exégesis. Pero el olvido y el regreso se unen. Y la transmisión de la historia, la de las narraciones y los saberes compilados como legados de sentido no forman más que una lógica aparente con sus causas y sus efectos. Todo fenómeno de transmisión aparece en la irrupción del olvido y el regreso, lo cual simboliza justamente la "laguna mental".

De esta forma, el olvido no es reductible a la construcción de una estrategia, ya que de entrada se constituye como representación del destino. El destino no adquiere un sentido fatal más que en la medida que es ignorado: cada uno escoge su "suerte" sin conocerla. Tal es el mito del soldado Er. Los sortilegios del olvido se unen a los

accidentes de la memoria, y de esta forma accidental nacen las posibilidades del regreso como proyección *en avant*: hace falta que de "nuevo" se enuncie para encontrar lo "antiguo". La interpretación del "regreso de lo reprimido" ha terminado por tornar como algo preponderante el principio de los mecanismos de defensa psíquicos y por reducir la idea de lo inconsciente a una suma de contenidos psíquicos. Sin embargo, el poder del olvido en la propagación viral de las imágenes va más allá de lo reprimido al asociar la continuidad de los flujos de memoria con los múltiples fenómenos de "laguna de memoria", y al provocar el accidente de transmisión que hace posible la misma transmisión. El contenido del olvido no tiene importancia, lo que cuenta es la incongruencia de los vínculos de sentido que produce.

Sin olvido, toda idea de fatalidad desaparece. Así, el paso continuo de imágenes mnemónicas sólo traduce un efecto constante de acumulación, como en un almacenamiento sin fin. La colisión de imágenes transforma todo sistema mnemotécnico. No se trata de la desinformación o de la confusión, sino de una ruptura creadora de la virulencia misma de las imágenes. La gestión técnica de las memorias, calcada sobre el modelo de los bancos de datos, corre el riesgo de hacer creer que únicamente el error es fuente del olvido. Sin embargo, la metamorfosis de los ritmos de la memoria pasa por la emergencia del olvido como forma de colisión de las imágenes. En el momento en que el "tiempo real" caracteriza la réplica inmediata de los eventos por la imagen, en el momento en que la imagen se convierte en suceso, el fenómeno del olvido bien podría desaparecer. Eso no es nada. El olvido, al nacer de regresos y proyecciones incongruentes de imágenes, restituye a la memoria su capacidad de autodestrucción, lo mismo gozosa que trágica. La "laguna de memoria" no engendra angustia más que para una lógica obsidional de la conservación.

En el metro de París la disposición actual del TUBE (televisores ubicados en un gran número de estaciones) vuelve posible esta "memoria en directo". Con el uso de cámaras de vigilancia la masa puede ser filmada en sus desplazamientos y verse, como en un espejo, sobre las pantallas situadas en todo el espacio subterráneo. Este desdoblamiento del "tiempo real" de los movimientos corporales de los usuarios conllevaría efectos alucinatorios tales que la imagen y lo real coincidirían. Por ejemplo, un ciudadano miraría en una pantalla una escena de agresión a punto de desarrollarse, vería a un individuo con un cuchillo en la mano aproximarse por atrás a algún otro pasajero y en el último momento, cuando la hoja estuviera a punto de penetrar en el pecho de este "descuidado", se daría cuenta que el golpe mortal es para él mismo.

Contra la forma accidental e irruptiva de los efectos mnemónicos de la imagen, persiste la organización simbólica de las memorias colectivas. Esta organización adopta políticas patrimoniales de salvaguarda y de restitución, se enfrenta a la excrecencia de una monumentalidad del sentido transmitido que ella misma no ha dejado de provocar. Mientras que la configuración simbólica de memorias y de patrimonios conservados es monumental, el poder de la imagen se hace siempre más emblemático. Los signos tangibles de la conservación de las memorias, de la reproducción de la historia de sociedades, pasan por objetos y espacios consagrados como símbolos y, al mismo tiempo, la propagación de imágenes acentúa la forma encantadora de la imagen y su papel emblemático. Toda imagen es simultáneamente una imagen de marca. Por ello engendra un efecto mnemónico público. Y la transmisión viral de las imágenes no conlleva de hecho una indiferenciación entre todas las imágenes: lleva virtualmente la imagen a su modo emblemático.

Se efectúa así una cierta parodia de las políticas culturales de la conservación patrimonial. La imagen termina por apropiarse del papel del monumento. El efecto emblemático de las imágenes más subjetivas, las más efímeras, puede provocar la ilusión fascinante de gestos o de actos metamorfoseados por un instante en símbolos "monumentales". El juego de la imagen emblemática se torna infinito al hacer de la contaminación de imágenes no una fuente sistemática de destrucción del sentido, sino por el contrario, un movimiento perpetuo y efímero de creación de sentido. La forma emblemática de la imagen es la interrupción sobre la imagen desmultiplicada. Esta parodia de la monumentalidad se vuelve incesante en el movimiento de aparición y desaparición de imágenes. La viralidad de la imagen permite el olvido como acto que funda la ilusión necesaria de ser un sujeto en los ritmos de transmisión mnésica.

Tradicionalmente, "caer en el olvido" es perder un emblema. El símbolo es constante, no es el fruto de una asociación subjetiva de sentido. La gestión de los patrimonios se aferra a luchar contra el riesgo del olvido, se hace política de la seguridad de la cultura y de la transmisión de huellas. El acto de la conmemoración como figura de la consagración monumental se convierte en el señuelo fundamental de la cristalización del sentido. Esta perseverancia del orden simbólico no cesa de amenazar con la virulencia de las imágenes desde el momento en que la imagen de marca nunca había sido tan prolífica en la producción de memoria. La defensa de la imagen de marca, sobre un plano individual o colectivo, se manifiesta con efectos de monumentalidad. De ahí que las políticas patrimoniales se acompañen usualmente de políticas de comunicación: la imagen emblemática debe asociarse con el símbolo monumental; si no es así, este último perdería su poder de influencia social.

Más allá de una crisis de representaciones, la propagación viral de imágenes crea una convivencia singular entre el olvido y la memoria. La resistencia de orden simbólico que se apoya sobre "huellas", sobre "marcas", sobre la finalidad de conservar y transmitir se pierde —también ella— en los fenómenos de transmisión sin fin. El regreso —de aquello que parecía estar oculto desde hace mucho tiempo— no se mide ya cronológicamente respecto del pasado: se actualiza inmediatamente por la imagen, vuelve sobre la escena, incluso si retorna rápidamente a las tinieblas del olvido. Los psicólogos han analizado el sentimiento de *déjà-vu* en su significado de cómo, en el acto de percepción, existía una seguridad de conocer ya la escena y el evento. La imagen contiene, en su manifestación pública y cuando se expresa a través de los *mass media* esta impresión de "ya ahí", de un "ya conocido", sobre todo si enfoca bruscamente un hecho, un hombre o un evento, como una luminosidad en la oscuridad. El principio emblemático de la imagen participa de todo fenómeno de rememoración al destruir la temporalidad cronológica de las memorias. Más allá de la idea de semejanza, cuya exactitud dependía de la relación entre realidad y representación, el asombro de la imagen viral se consigue con el poder efímero y repetido de la forma emblemática de los efectos mnemónicos. El olvido es una laguna de memoria reversible.

Notas

*Aparecido en *Communications*, núm. 49, Seuil, París, 1989. Traducción: Miguel Ángel Aguilar D., Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa. Área de Psicología Social. Laboratorio de Psicología Social, UNAM.