

**MNEMOTÉCNICAS.
SOBRE LA RELACIÓN ENTRE TÉCNICA Y MEMORIA**

***MNEMONICS.
ON THE RELATIONSHIP BETWEEN TECHNOLOGY AND MEMORY***

JOSÉ LUIS DELGADO ROJO
Scuola Normale Superiore, Pisa – Firenze
jluisdelgado@hotmail.com

RECIBIDO: 11/03/2015
ACEPTADO: 09/05/2015

Resumen: El presente trabajo se propone describir el efecto de las recientes transformaciones técnicas sobre la constitución del sujeto contemporáneo. Para ello se emprende un análisis de la actual relación entre técnica y memoria, o más precisamente, entre la memoria técnica y la memoria humana. A través de un recorrido que transita por la obra de autores como Stiegler, Simondon o Benjamin, se intentará mostrar el carácter ambivalente de los nuevos soportes técnicos de memoria, que suponen a la vez el problema y parte de la solución.

Palabras clave: Benjamin, técnica, memoria, alienación, mimesis, Simondon, Stiegler

Abstract: This paper aims to describe the effect of the recent technical changes on the constitution of the contemporary subject. In order to do this, we will undertake an analysis of the current relationship between technology and memory, or more precisely, between technical memory and human memory. By means of an itinerary through the work of authors such as Stiegler, Simondon or Benjamin, we will try to show the ambivalent nature of the new technical supports of memory, involving both the problem and part of the solution.

Key words: Benjamin, technology, memory, alienation, mimesis, Simondon, Stiegler

Introducción

La reflexión sobre la técnica suele prestarse a posiciones extremas, ya sea el rechazo en bloque o la aprobación incondicional. Las actuales innovaciones técnicas en el campo de la conservación de información no han sido una excepción a esta norma general. Para obtener una perspectiva de valoración menos unilateral será necesario comprender cuál es la especificidad que presentan las nuevas técnicas respecto a las anteriores y qué efectos están

provocando sobre las capacidades de sus usuarios (es decir, en qué sentido suponen una extensión y en qué sentido un empobrecimiento).

En primer lugar, para investigar en qué consisten las llamadas “nuevas tecnologías” recurriremos a la reflexión de dos autores que se han ocupado con gran originalidad del problema. Por un lado, el análisis de Bernard Stiegler sobre los llamados “soportes de memoria”, y, por otro, la reflexión de Gilbert Simondon sobre los objetos técnicos (entre los cuales incluye significativamente los soportes de memoria). De la combinación de ambos análisis surgirá una primera caracterización de las actuales memorias técnicas. En segundo lugar, para analizar la relación entre memoria humana y memoria técnica recurriremos a la reflexión de Walter Benjamin acerca del impacto de la técnica sobre la experiencia individual, y particularmente sobre la memoria. Como veremos, el tipo de memoria humana que emerge en la época de la reproductibilidad técnica presenta una analogía estructural con la memoria técnica, tal como es analizada por Stiegler y Simondon. ¿Significa esto que el hombre debe resignarse a una *adaptación mimética* al modo de conservación técnico? Para dar respuesta a esta pregunta, por último, buscaremos en la concepción benjaminiana de la *mimesis* una posible vía de salida al *impasse* al que conduce una consideración meramente negativa de las nuevas técnicas.

La movilidad de los soportes de memoria

Bernard Stiegler ha centrado su reflexión sobre la técnica en lo que denomina “soportes de memoria”. Según Stiegler, son las propiedades materiales de los soportes las que permiten una conservación duradera de los contenidos, ampliando así la capacidad de la memoria humana, pero a su vez influyendo sobre el modo en que ésta accede y elabora la información conservada en los soportes. “Las especificidades de las técnicas como soportes de registro del pasado condicionan para cada época las modalidades según las cuales el *Dasein* accede a su pasado”¹. Un estudio de las transformaciones históricas de los soportes de memoria permitiría entonces aislar la especificidad de los soportes actuales, así como el tipo de efectos que producen sobre la memoria humana. Stiegler proporciona algunos esbozos de esta “historia de las técnicas de memorización”², que describe según una tendencia al aumento de la “movilidad”: “aumentan la movilidad combinatoria de los componentes de los

¹ Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo, II. La desorientación*, Hondarribia, Hiru, 2002, p. 12.

² *Ibid.*, p. 194.

mensajes, la movilidad de los mensajes en los soportes, la movilidad de los mismos soportes y, por último, su reproductibilidad”³. Pero ¿en qué consiste esta “movilidad” de los “mensajes” y los “soportes”?

La transformación histórica de los soportes de memoria se divide en tres etapas. El primer aumento de “movilidad” tiene lugar con la aparición de los primeros *soportes duraderos*. La comunicación oral, volátil por definición, ofrece el grado mínimo de movilidad, ya que la recepción de los contenidos se halla circunscrita al contexto espacio-temporal de emisión. En cambio, con la “exteriorización” de la memoria – la inscripción de contenidos de memoria en soportes duraderos – la recepción se desvincula de la emisión, aumentando la movilidad temporal de los contenidos, ya que su conservación está garantizada por la materia que le sirve de soporte. Como sostiene Lyotard, refiriéndose al trabajo de Stiegler, la inscripción “al estar dotada de persistencia a causa de su marcación en un soporte espacial conserva el signo del acontecimiento pasado, o más bien lo produce como memoria disponible, presentable, reactualizable”⁴. La constitución de una memoria exterior permite una relación entre los sujetos a través del tiempo con la mediación de la materialidad del objeto. La recepción del pasado se convierte así en una “expropiación reapropiada”⁵, lo que permite que los contenidos pasados sobrevivan a la pérdida de la memoria individual y pasen a formar parte de la experiencia del futuro. La técnica es, en este sentido, “la vida que continúa por otros medios que la vida”⁶.

Sin embargo, los primeros soportes utilizados por el hombre eran inmóviles y estaban ligados a un espacio concreto (como las tumbas o los templos), por lo que era el destinatario del mensaje el que tenía que desplazarse hasta ellos⁷. El segundo aumento de movilidad se produce entonces con la aparición de los *soportes móviles*: primero, los objetos grabados y, después, la escritura sobre papel, gracias a la cual “el mensaje puede ser ‘enviado’ de su emisor al receptor”⁸. Algo puede ser ofrecido con mayor facilidad a la recepción en la medida que no requiera que los sujetos se trasladen hasta su contexto de aparición, sino que pueda ser trasladado a cada uno de los contextos espacio-temporales de los potenciales receptores. Sin embargo, la movilidad temporal y

³ *Idem*.

⁴ Jean-François Lyotard, “Logos y tekne, o la telegrafía”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 56.

⁵ Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo, I. El pecado de Epimeteo*, Hondarribia, Hiru, 2002, p. 238.

⁶ Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo, II*, p. 12.

⁷ *Ibid*, p. 194.

⁸ *Idem*.

espacial tiene todavía un límite dado que los contenidos todavía se hayan ligados de forma rígida al soporte de memoria.

La culminación de la tendencia al aumento de movilidad se produce con la aparición de los *soportes dinámicos*, que permiten la movilidad no ya del soporte sino de los propios contenidos respecto al soporte. El soporte dinámico permite, tras una eventual destrucción de su contenido, la inscripción de nuevos contenidos. Se trata, por tanto, de soportes “actualizables” con distintos contenidos. Por ejemplo, la aparición en 1934 del primer soporte magnético de almacenamiento ofrece la “posibilidad de escribir y borrar sobre un soporte electro-magnético”⁹, lo que permite por primera vez variar el tiempo de conservación del contenido en el soporte. Unos soportes que admiten plazos de conservación muy cortos se adaptan perfectamente a las necesidades de la transmisión a alta velocidad, ya que un soporte no actualizable impondría un límite al volumen de mensajes transmisibles, puesto que requeriría una capacidad infinita de almacenamiento. Este acoplamiento entre las memorias dinámicas y las nuevas técnicas de transmisión a alta velocidad hace posible la aparición de las redes telemáticas. Al alcanzarse la velocidad de la luz en la transmisión de contenidos se franquea uno de los últimos límites a la movilidad: gracias a lo soportes dinámicos se produce un aumento de los contenidos transmisibles, pero también una mayor rotación de los contenidos en los soportes y, por tanto, una reducción del tiempo de vida útil de los contenidos de memoria.

En definitiva, debido a las sucesivas transformaciones de las propiedades físicas de los soportes se produce un aumento en la movilidad *de* los soportes, primero, y de los contenidos *en* los soportes, después. En cada una de las etapas de este proceso se produce una delegación sobre los soportes de alguna de las operaciones que hasta entonces habían sido una prerrogativa humana. Al ser sustituida la mediación humana por una técnica capaz de realizar la operación en un tiempo menor, se produce una progresiva eliminación de los retrasos: eliminación del retraso entre un acontecimiento y su registro (gracias a la delegación de la operación de inscripción), y eliminación del retraso entre registro y recepción (debida a la delegación de la operación de transmisión). Entonces, como señala Stiegler,

Quando la memoria se produce a una velocidad próxima a la de la luz, ya no es posible distinguir un acontecimiento de su toma, ni esta toma de su recepción o lectura: esos tres momentos coinciden en una sola realidad

⁹ *Ibid.*, p. 193.

espacio-temporal debida a que toda demora y toda distancia entre ellos se encuentran eliminadas.¹⁰

Parece entonces que la “exteriorización” de la memoria humana en soportes técnicos no afecta solo a sus contenidos sino también a sus operaciones. De hecho, la propia exteriorización de contenidos (la inscripción de contenidos en soportes materiales) implica ya una exteriorización de la propia operación de conservación de contenidos (delegación en el soporte técnico de la facultad humana de memoria). Si bien la historia de los soportes se inicia con la exteriorización de contenidos de memoria, es la exteriorización de sus operaciones la que permite describir de forma más adecuada esa historia.

La disminución progresiva del tiempo necesario para completar el proceso de transmisión permite ofrecer a la percepción contenidos espacialmente cada vez más lejanos y temporalmente cada vez más próximos, ampliando así la esfera de lo que puede ser llevado a recepción. Por tanto, la culminación de la tendencia al aumento de movilidad va acompañada de una tendencia a la mayor volatilidad de los contenidos en los soportes, lo que supone paradójicamente una restricción de la función de conservación duradera con la que se iniciaba la historia de los soportes. Cada vez más contenidos son movilizados al contexto temporal presente, pero cada vez se conservan durante menos tiempo y tienen más dificultades para trascender los estrechos límites de la actualidad.

La plasticidad de los soportes de memoria

La “exteriorización” en soportes duraderos supone una extensión de la memoria humana ya que, al trascender su limitado alcance individual, ofrece a cada generación la posibilidad de partir de la experiencia heredada y no tener que empezar cada vez de cero. Sin embargo, con la aparición de los soportes dinámicos se supera un umbral de movilidad que altera profundamente la relación entre la memoria técnica y la memoria humana. La problemática relación entre los dos tipos de memoria ha sido analizada por Simondon, quien para analizar la memoria técnica eligió precisamente el dispositivo magnético (el mismo soporte empleado por Stiegler para describir la última etapa en el aumento de la movilidad).

Simondon sostiene que el hombre y la máquina poseen dos modos “complementarios”¹¹ de conservación del pasado: la “plasticidad del soporte”¹²,

¹⁰ *Ibid*, p. 178.

¹¹ Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p. 138.

típica de la memoria técnica, y la “plasticidad del contenido”¹³, que pertenece a la memoria humana. La memoria técnica presenta un alto grado de fidelidad objetiva, “es capaz de conservar durante un tiempo muy largo documentos monomórficos muy complejos, ricos en detalles, precisos”¹⁴. Sin embargo, esta prestación tiene un precio ya que lo conservado en el soporte carece de estructura:

La banda magnética no registra mejor los sonidos musicales que tienen una forma, una continuidad, que aquellos transitorios, o los ruidos: el orden no existe para esta conservación de registros a través de la máquina, que no tiene la facultad de seleccionar formas.¹⁵

La “plasticidad del soporte”, por tanto, designa una flexibilidad en cuanto a la variedad y al volumen de los contenidos que se conservan. La memoria técnica es capaz de almacenar todo tipo de datos, independientemente de su mayor o menor complejidad, precisamente porque su modo de conservación es insensible a la estructura de los contenidos. Por el contrario, la “plasticidad del contenido” de la memoria humana hace referencia a la flexibilidad en cuanto a la forma bajo la que son conservados los contenidos, que varía en función de la configuración específica de cada uno de ellos.

Los dos tipos de plasticidad son “complementarios” en la medida que la mayor presencia de una implica una presencia menor de la otra. En la memoria técnica, la precisión para el detalle se obtiene a costa de una ceguera para cualquier afinidad formal de ese contenido con otros. En cambio, la capacidad de la memoria humana para captar en un caso particular aquello que es válido para otros casos tiene como contrapartida un bajo rendimiento en la conservación de la literalidad sensible.

La “plasticidad del soporte” de la memoria técnica, por tanto, es la contracara necesaria de una cierta rigidez, dado que el soporte emplea un mismo modo de conservación para todos los contenidos. “La máquina puede conservar las formas, pero sólo una cierta traducción de las formas, por medio de una codificación”¹⁶. La “codificación” es la forma que viene fijada por las propias propiedades físicas del soporte (y no por el orden de los contenidos). “La rapidez con la cual se suceden sobre el mismo soporte registros sucesivos no significa

¹² *Ibid.*, p. 139.

¹³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 138-139.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 139.

¹⁶ *Idem.*

para nada que el registro sea plástico; cada registro, tomado en sí mismo, es perfectamente rígido”¹⁷. El soporte magnético puede ser “dinámico” y presentar una elevada “movilidad” (en la terminología de Stiegler), pero eso no implica que posea “plasticidad” dado que, siendo insensible a la forma, no es capaz de establecer ninguna relación entre un contenido y otros almacenados previa o posteriormente. Los contenidos conservados son impermeables entre sí y se mantienen inalterables ante la inscripción de nuevos contenidos. “Es evidentemente posible borrar la magnetización de los granos de óxido de la cinta magnética y grabar de nuevo. Pero ese nuevo registro está *completamente separado* del precedente”¹⁸. En este sentido, el comportamiento de un soporte con muchos contenidos es idéntico al de un soporte vacío, dado que los contenidos previos no desempeñan ningún papel en la inscripción de uno nuevo. En la medida en que los contenidos pasados no intervienen en el modo de conservación de los futuros, la memoria técnica es una *memoria sin historia*.

Tras definir la memoria técnica por la “plasticidad del soporte”, Simondon asigna a la memoria humana el rasgo opuesto, la “plasticidad del contenido”. La memoria humana es poco versátil respecto al tipo de contenidos que conserva, dado que maneja mejor contenidos simples y con pocos elementos. Pero en cambio presenta un rendimiento mayor con contenidos dotados de un cierto orden interno. Esta sensibilidad respecto a la forma es la “plasticidad del contenido”: “la conservación misma es sólo un aspecto restringido de la memoria, que es poder de selección de las formas, de esquematización de la experiencia”¹⁹. Aquí la forma ya no depende del soporte sino del propio contenido y, por tanto, también de los contenidos conservados previamente. “La memoria humana recibe contenidos que tienen un poder de forma (...), *como si la experiencia pasada sirviera de código a nuevas adquisiciones*, para interpretarlas y fijarlas: *el contenido se convierte en codificación*”²⁰. Así, los contenidos ya conservados orientan la selección de la forma bajo la cual deben conservarse los nuevos (en función de alguna afinidad mutua entre ambos). Por tanto, la forma o codificación de cada contenido ya no viene prefijada por el soporte sino que se extrae del resto de contenidos almacenados.

La capacidad de la memoria humana para captar formas la distingue de su homólogo técnico. Si en la memoria técnica los contenidos están aislados unos de otros, en la memoria humana se hayan integrados mediante la red de analogías que presentan. Cada recuerdo “tiene una significación a través de la relación que

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Idem* (la cursiva es nuestra).

¹⁹ *Ibid*, p. 139.

²⁰ *Ibid*, p. 141 (la cursiva es nuestra).

mantiene con los otros elementos”²¹. La forma con la que se conserva un contenido es variable y está en función del resto de los contenidos ya conservados. “Un contenido introducido en la memoria se plantea y toma forma sobre los contenidos anteriores”²². Por lo tanto, un contenido no se conservará igual en sucesivos registros, ya que la forma seleccionada en cada ocasión dependerá de los contenidos adquiridos previamente, que no serán los mismos en cada caso.

En la memoria humana la conservación requiere elaboración para seleccionar la forma común bajo la que se van a conservar. “La memoria (...) recibe el recuerdo que registra porque lo vincula con sus formas; por el contrario, el registro en una máquina se hace *sin memoria previa*”²³. En la memoria humana, a diferencia de la técnica, la experiencia pasada cuenta a la hora de inscribir nuevos contenidos. Como afirma Simondon, “la memoria es la función a través de la cual los *a posteriori* se convierten en *a priori*”²⁴. Los contenidos pasados tienen la capacidad de hacer variar la forma de considerar los futuros, y a la vez, un contenido ya conservado y vuelto a recuperar en el presente, es capaz de ser modificado por otros contenidos que fueron inscritos después de él. Lo a posteriori del pasado se convierte en a priori del futuro, y lo a posteriori del futuro se convierte en a priori del pasado. La temporalidad de la memoria humana se basa en una articulación compleja de conservación y variación, identidad y diferencia, ya que, gracias a la “plasticidad de contenido”, es capaz tanto de conservar el pasado como de variar su forma, re-elaborando el vínculo entre los contenidos ya conservados ante la aparición de un nuevo contenido.

Los rasgos opuestos que Simondon atribuye a los dos modos de memoria le permiten entonces establecer una peculiar relación entre ambas, en la que cada modo de conservación compensa su propia rigidez mediante la plasticidad del otro. “Las mismas funciones autorreguladoras se cumplen mejor a través de la pareja hombre-máquina que a través del hombre solo o la máquina sola”²⁵. La alianza entre los dos tipos de memoria (fiel al detalle y sensible a la forma) constituye lo que se podría llamar una “memoria híbrida”²⁶, que complementa la plasticidad de la memoria técnica con la de la memoria humana. Equidistante a la vez de la tecnofobia y del panegírico pro-técnico, Simondon ve en el uso

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 140 (la cursiva es nuestra).

²⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁶ Sobre este tema véase Carmen Pardo Salgado, *Las TIC: una reflexión filosófica*, Barcelona, Laertes, 2008, p. 178.

combinado de ambas propiedades una posible vía de afrontar con mayor éxito los problemas que se le plantean al hombre en su interacción con el medio²⁷.

El medio técnico

Sin embargo, la técnica no es solo una herramienta para actuar sobre el medio sino, cada vez más, parte del medio que nos rodea y con el que interactuamos. Como hemos visto, el aumento de “movilidad” de los soportes producía una ampliación progresiva de los contenidos que eran ofrecidos a la percepción. Con la extensión generalizada de los soportes de memoria a lo largo de la superficie social, ésta se llena de contenidos cada vez más volátiles y más heterogéneos, resultando profundamente transformada.

Se podría entonces sostener que el actual medio social ha pasado a comportarse como una superficie de inscripción con los mismos rasgos que Stiegler y Simondon atribuyen a los soportes de memoria: el carácter “dinámico” y la “plasticidad del soporte”. La proliferación de los actuales soportes a través del medio social le habría comunicado a éste sus dos rasgos característicos: una elevada rotación de contenidos y una escasa integración. El medio social se habría convertido en un soporte con una alta movilidad, donde unos contenidos son continuamente sustituidos por otros nuevos, y una gran heterogeneidad, con el consiguiente aislamiento de los contenidos entre sí, incapaces de afectarse unos a otros. ¿Se trata de una hipótesis plausible? ¿Es posible considerar la superficie social, a la vez, como una *memoria de lo actual* y como una *memoria sin historia*? Algunos fenómenos recientes, en efecto, parecen apuntar a una drástica remodelación de nuestro ambiente, en especial por lo que respecta al tipo de persistencia temporal de los acontecimientos. Estos fenómenos, como veremos, no son ajenos a la difusión generalizada de los nuevos soportes técnicos.

Por ejemplo, con la aparición de los “mercados de la memoria”²⁸ el pasado es tratado como un artículo de consumo, cuya difusión incesante en el presente produce una presencia continua en los medios de contenidos de memoria pertenecientes a pasados distintos. Como afirma Huyssen, “cuanto más memoria almacenamos en nuestras bases de datos, tanto más es chupado el pasado hasta

²⁷ Sobre el equilibrio o “coordinación operatoria” entre el hombre y la técnica en Simondon véase Xavier Guchet, *Pour un humanisme technologique. Culture, technique et société dans la philosophie de Gilbert Simondon*, Paris, PUF, 2010, p. 165 ss.

²⁸ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México D. F., FCE, 2002, p. 29.

ingresar en la órbita del presente, listo para ser evocado en la pantalla”²⁹. De esta forma, nuestro medio social se transforma progresivamente en un espacio de “simultaneidad de todos los tiempos y espacios provisionalmente accesibles en el presente. La percepción de distancia espacial y temporal está siendo borrada”³⁰. La difusión continua a través de los soportes mantiene el pasado en una presencia artificial, creando en el presente un estado de yuxtaposición de diferentes estratos simultáneos del pasado. Esta especie de ampliación del presente para acoger a todo el pasado traído a presencia ha sido señalada también por Manuel Castells, quien señala cómo, gracias a la capacidad de la tecnología para apropiarse selectivamente de cualquier contexto pasado, la actualidad se convierte en “una *mezcla de tiempos* para crear un universo eterno (...): el *tiempo atemporal*”³¹. El presente se expande para albergar contenidos pertenecientes a tiempos diferentes, sin más relación entre ellos más que el ser actualizados por los soportes según el capricho del espectador. En el “collage temporal”³² del presente se disuelve cualquier vínculo significativo entre los diferentes contenidos recuperados en los soportes y se crea, en cambio, un mosaico de contenidos yuxtapuestos. No resulta difícil reconocer en estas descripciones de nuestro presente aquella “plasticidad del soporte” o falta de integración con la que Simondon definía la conservación de los contenidos en la memoria técnica.

Por lo que respecta al segundo aspecto de la cuestión, la “movilidad”, una buena ilustración se encuentra en la “obsesión con el pasado”³³ que se puede constatar en las últimas décadas en una variedad de expresiones, como el auge de la protección del patrimonio cultural, el *boom* de la moda retro, el marketing masivo de la nostalgia o el aumento de las novelas y documentales históricos³⁴. Podríamos entonces preguntarnos, siguiendo a Huyssen, si esta fiebre conservacionista no es en el fondo una reacción defensiva frente a la elevada obsolescencia que afecta a todo lo que habita fugazmente el presente. Una defensa que, en su afán desmedido por la conservación, ya no se ocupa

²⁹ *Ibid.*, p. 153.

³⁰ *Idem.* Esta anexión indiscriminada del pasado al presente produce un “pasado que no quiere pasar”, mencionado por muchos historiadores del presente (véase, por ejemplo, Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arce, 1999, p. 41).

³¹ Manuel Castells, *La era de la información (vol. I)*, Madrid, Alianza, 1999, p. 511.

³² *Ibid.*, p. 540. Sobre el papel de la técnica en la creación de este “gran presente extendido” véase también Derrick de Kerckhove, *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 188.

³³ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 152.

³⁴ *Ibid.*, p. 19. Sobre la “ola patrimonial” que se ha apoderado del presente, con su creciente preocupación por conservar todo tipo de fenómenos – desde monumentos, objetos y modos de vida a paisajes o especies animales – véase también François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, pp. 196-197.

únicamente del pasado sino también del propio presente, al cual intenta poner a salvo convirtiéndolo en pasado. Esto lo ha señalado con particular agudeza el propio Hartog:

La economía mediática no deja de producir y de conservar acontecimientos (...). Pero con una particularidad: el presente, en el momento mismo en que tiene lugar, desea mirarse como ya histórico, como *ya pasado*. Se vuelve de alguna manera sobre sí mismo para anticipar la mirada que se pondrá sobre él cuando sea completamente pasado, como si quisiera ‘prever’ el pasado, se hace pasado antes mismo de haber advenido como presente.³⁵

Este fenómeno de “historización inmediata del presente”³⁶ – la promoción del presente a rango histórico, como algo que se conmemora en el mismo momento en que tiene lugar – descansa sobre la ilusión reconfortante de que todavía es posible anticipar el futuro, precisamente en un contexto, como el actual, marcado por la desaparición de las condiciones de antelación de un futuro a largo plazo³⁷. Al anticipar el presente como el pasado del futuro, nos ponemos en lugar de los hombres del futuro, los cuales considerarán oportuno seleccionar el acontecimiento presente como algo memorable. De esta manera, asumimos la pretensión desorbitada de conocer el criterio futuro de selección de su pasado (nuestro presente).

Este segundo tipo de fenómenos delatan la reacción defensiva de nuestros contemporáneos frente a la elevada inestabilidad y volatilidad del presente. En efecto, responden al intento de levantar una barrera contra la elevada sustitución de objetos y prácticas que caracteriza nuestro presente, dotándole de una estabilidad compensatoria, ya sea mediante la “musealización” del pasado, ya sea mediante la “auto-conmemoración” del presente como pasado. En el fondo se trata de dos modos de hacer frente a la “movilidad” que caracteriza nuestro entorno social, cuyo comportamiento es en este sentido equiparable a lo que Stiegler denominaba soportes “dinámicos” de memoria.

En un entorno con estas características (“movilidad” y “plasticidad del soporte”) la memoria que está en mejores condiciones de ejercer su función es la memoria técnica y no la humana, cuya “plasticidad de integración” supondría cada vez menos una ventaja. Al contrario, como usuarios de soportes de memoria

³⁵ François Hartog, *op. cit.*, p. 127.

³⁶ *Ibid.*, p. 207.

³⁷ Sobre la responsabilidad de la técnica en la quiebra de nuestra capacidad de proyección del futuro véase Reinhart Koselleck, *Aceleración, prognósis y secularización*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pp. 63-70.

a tiempo completo lo que se requiere de nosotros para interactuar de forma competente con ellos es precisamente un modo de conservación adaptado a sus características principales: la elevada sustitución y la falta de integración. La adaptación a un medio transformado por los soportes de memoria requiere que la memoria humana reproduzca su estructura, de forma que el carácter “dinámico” y la “plasticidad del soporte” se convierten en atributos de la propia memoria humana. La relación hombre-técnica que se establece de este modo ya no sería un acoplamiento “de igual a igual”³⁸, como defendía Simondon, sino una adaptación mimética del modo de conservación humano al técnico. Este desequilibrio o subordinación de uno de los polos al otro inaugura un modo de “alienación” exclusivamente técnica, diferente de la económica o social: una “alienación (...) en relación al objeto técnico”³⁹.

La transformación de la memoria

Con la generalización de los soportes de memoria el medio social se transforma en un “ambiente tecnológicamente alterado”⁴⁰ por el que circulan un gran volumen de contenidos que son heterogéneos entre sí y poseen un elevado ritmo de sustitución. Es decir, las dos características que Stiegler y Simondon atribuían a los soportes de memoria. En un contexto social remodelado por la aparición de los nuevos soportes de memoria, la propia memoria humana no permanecerá intacta.

Para analizar las transformaciones de la memoria debidas a la irrupción de los actuales soportes técnicos recurriremos a la descripción que Walter Benjamin realizó del proceso histórico de reorganización de la memoria humana que ha tenido que producirse para lograr su adaptación al nuevo ambiente tecnificado. Una adaptación que, como veremos, consiste en la transferencia de los rasgos que caracterizan el modo de conservación de la memoria técnica a la memoria humana (de forma análoga a como los rasgos de la memoria técnica se han transferido al medio social). Para adaptarse a las nuevas condiciones, la memoria se subdivide en dos subsistemas de conservación autónomos: la “memoria voluntaria”, que se mimetiza defensivamente con el entorno técnico, y la “memoria involuntaria”, que subsiste gracias a ese gesto defensivo. De este

³⁸ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 137.

³⁹ *Idem.* Sobre la noción simondoniana de “alienación” y sus diferencias con la concepción marxista véase Pascal Chabot, *La philosophie de Simondon*, Paris, Vrin, 2003, pp. 39-52.

⁴⁰ Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración sobre el ensayo de la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 188.

modo, la oposición entre el modo de conservación técnico y el humano se traslada al interior de la memoria humana.

Benjamin aborda la distinción entre “memoria voluntaria” y “memoria involuntaria” en *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1939), donde expone las formas de experiencia que emergen entre el siglo XIX y XX con la aparición de los grandes centros urbanos⁴¹. Para ello Benjamin se sirve de Baudelaire, en quien detecta la expresión ejemplar de la polaridad que fractura internamente los fenómenos del siglo XIX: entre *spleen* e ideal⁴², melancolía y espiritualización⁴³. De acuerdo con el método de exposición que consiste en el “retorno de los motivos”⁴⁴ – teorizado y llevado a la práctica en *Origen del Trauerspiel alemán* – Benjamin traza un perfil de Baudelaire (y con él, de toda su época) a través de la exposición en serie de algunos “motivos” de su obra. Este procedimiento pretende hacer visible la afinidad estructural entre ellos, en tanto que variaciones de un único motivo invariante: la oposición entre la fragmentación de la experiencia y la aspiración a una unidad orgánica (*spleen* e ideal) que define la nueva experiencia urbana.

La estrategia del ensayo, por tanto, consiste en exponer su objeto por medio de una primera serie de polaridades: experiencia / vivencia, memoria / consciencia y memoria involuntaria / voluntaria. Posteriormente el ensayo prosigue exponiendo un conjunto heterogéneo de fenómenos cuyo denominador común es el *shock*: la fragmentariedad y desconexión interna que definen la experiencia del habitante urbano (ante la multitud, el confort doméstico, el tráfico o los periódicos), la experiencia del operador en el trabajo industrial o la del adicto a los juegos de azar. Esta segunda serie de motivos culmina en la última parte del ensayo, que expone la tensión interna que atraviesa toda la obra de Baudelaire. Una tensión en la cual las oposiciones anteriores encuentran su clave de inteligibilidad⁴⁵.

⁴¹ Se ha dicho del ensayo que supone una “fenomenología de la metrópoli”, donde se exponen las figuras de conciencia que definen la crisis moderna de la experiencia (Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 132-134).

⁴² *Gesammelte Schriften*, vol. V, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 72. En adelante citado como GS, seguido del número de volumen, sección y página. Las traducciones son mías salvo indicación de lo contrario.

⁴³ GS I, 2, p. 657.

⁴⁴ GS I, 1, p. 212.

⁴⁵ Josef Fürnkäs detecta en la tensión entre *spleen* y *aura* la “oposición fundamental” que domina las “analogías estructurales” entre las “parejas de opuestos antitéticos” recogidas en el ensayo: la trama orgánica de la experiencia (*Erfahrung*) y la intermitencia del *shock* (*Erlebnis*), el sistema de memoria y consciencia (conservación y destrucción) en la teoría psíquica de Freud, la oposición entre memoria involuntaria y voluntaria en Proust, o finalmente el valor de culto de las *correspondances* y la destrucción alegórica en la obra de Baudelaire (cfr. “Aura”, en M. Opitz und E. Wizisla (hrsg.),

Baudelaire oscila entre el “tiempo infernal”⁴⁶ del *spleen* y el “tiempo que consume”⁴⁷ experimentado en las *correspondances*. Como el hombre barroco, Baudelaire vacila entre los dos polos de la *catástrofe* y la *restauración*⁴⁸: entre la experiencia alegórica de una liquidación de la trascendencia y el intento desesperado de una recuperación⁴⁹. Si, por un lado, su mirada melancólica levanta acta del “mero estado de naturaleza”⁵⁰ en el que recae una existencia privada de gracia y extraña al hombre, a la vez, sueña “una existencia más pura, más inocente y espiritual”⁵¹, que rechaza cualquier reconciliación con la corrupta esfera mundana. Esta existencia autónoma (la *vie antérieure*) resulta accesible de forma privilegiada mediante la “rememoración”, que proyecta al sujeto hacia un ámbito de experiencia absolutamente trascendente respecto la irreparable caducidad terrenal. Sin embargo, como señala Benjamin, esta experiencia “contiene elementos culturales”⁵², dado que Baudelaire transfigura la caducidad de las cosas únicamente en la contemplación poética, dejando intacta la realidad impura de la existencia. La “rememoración” es el intento de encontrar una reserva de estabilidad y permanencia frente a la catástrofe que afecta al mundo exterior (la continua discontinuidad de la experiencia). Pero la “voluntad restauradora”⁵³ de Baudelaire sobrepasa los límites mundanos al confinar esta experiencia en la esfera trascendente de la poesía, resignándose así a la imposibilidad de encontrar para ella un anclaje material en las nuevas condiciones históricas del siglo XIX.

Por tanto, hay que ver la oposición entre memoria “voluntaria” e “involuntaria” como una variación del “motivo” polar que atraviesa la obra de Baudelaire. El nuevo entorno recubierto por soportes técnicos impone a la memoria humana unas exigencias tan elevadas en su tarea de elaboración y conservación de estímulos que, para poder seguir siendo operativa, deberá

Benjamins Begriffte. Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, pp. 130-140).

⁴⁶ GS I, 2, p. 635.

⁴⁷ GS I, 2, p. 637.

⁴⁸ GS I, 1, p. 246.

⁴⁹ Esta polaridad aparece de forma recurrente en la sección J del *Passagen-Werk*, dedicada a Baudelaire: en la “tensión” entre la doctrina de la alegoría y la de las *correspondances* (GS V, 1, p. 414 [J55a, 6]); en la “antinomía psicológica” de Baudelaire entre “*pessimisme*” e “*inspiration*” (GS V, 1, p. 386 [J42, 8]), “pensamiento” y “fantasía” (GS V, 1, p. 436 [J66, 3]), “profundidad melancólica” y “espiritualidad alada” (GS V, 1, p. 440 [J67a, 6]); o en los “polos opuestos” formados por “la sensualidad encadenada por el fetiche” y la sensualidad “espiritualizada” (GS V, 1, p. 440 [J72a, 5]).

⁵⁰ GS I, 2, p. 643.

⁵¹ GS I, 2, p. 680 (*Zentralpark*).

⁵² GS I, 2, p. 638.

⁵³ GS I, 2, p. 640.

modificar su estructura interna sometándose a “un entrenamiento de índole compleja”⁵⁴. Benjamin describe este entrenamiento como una división del sistema de memoria en dos subsistemas de protección recíproca: la memoria voluntaria, que desempeña la “función de defensa contra los estímulos”⁵⁵, y la memoria involuntaria, encargada de la defensa frente a la nueva amenaza que representa el propio mecanismo de defensa.

Benjamin establece la oposición entre memoria voluntaria e involuntaria como un calco de la distinción freudiana entre conciencia y memoria. Según la hipótesis de Freud, en el sistema de memorización se produce una especialización de funciones según la cual la memoria continuaría desempeñando funciones de conservación y la conciencia pasaría a desempeñar funciones de protección, interponiendo entre los estímulos exteriores y la memoria un ámbito intermedio de conservación que permitiera registrar temporalmente y sin mucha elaboración el exceso de estímulos que solicitan la atención del sujeto, descargando así al otro subsistema. Como señala Freud, “el incidente estimulante no deja en él [en el sistema de la conciencia], como si en cambio en todos los sistemas psíquicos restantes, *la duradera modificación del conjunto de sus elementos*”⁵⁶. En la conciencia los contenidos se conservan de forma no “duradera”, por un breve plazo, y de forma aislada, sin producir ninguna “modificación” en el modo en que se conservan el resto de contenidos. Cada nueva inscripción en la conciencia es, por tanto, provisional y se halla desvinculada de las anteriores.

La conciencia asume entonces parte de las funciones de la memoria, pero adaptándolas al nuevo carácter de *shock* de los acontecimientos externos. Como afirma Benjamin, lo que para Freud era una hipótesis se ha visto confirmado tan solo dos décadas después, cuando la memoria comienza a verse desbordada por el gran volumen de estímulos heterogéneos y continuamente cambiantes que representan los contenidos de los nuevos soportes de memoria. Benjamin detecta los dos modos de conservación señalados por Freud tras la distinción entre memoria voluntaria e involuntaria. La memoria voluntaria, al disminuir tanto el grado de vinculación entre los contenidos como el tiempo de conservación, ofrece unas prestaciones adaptadas a las nuevas condiciones externas, definidas por una elevada *discontinuidad*: tanto sincrónica (la desconexión de los contenidos entre sí) como diacrónica (la sustitución constante de unos contenidos por otros nuevos). Este tipo de memoria solo permitiría una conservación

⁵⁴ GS I, 2, p. 630; trad. esp. de A. Brotons Muñoz, *Obras. Libro I /vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 234.

⁵⁵ GS I, 2, p. 615; trad. esp. p. 217.

⁵⁶ GS I, 2, p. 612; trad. esp. p. 214 (la cursiva es nuestra).

fragmentaria y a corto plazo, y serviría de “protección frente al estímulo”⁵⁷, al bloquear el acceso a un modo de conservación duradera y conexas.

Sin embargo, este mecanismo de defensa comporta una nueva amenaza ya que el uso intensivo de la memoria con funciones de protección acabaría neutralizando las funciones de conservación. El ejercicio incesante de este modo débil de conservación, en un entorno que ofrece mucho de lo que defenderse, provocaría la anexión indiscriminada del ámbito hasta ahora dedicado a una conservación duradera y elaborada. La defensa frente al mecanismo autoinmune de la memoria consiste entonces en sustraer a la decisión consciente el acceso a la memoria. La contrapartida de preservar un margen de conservación duradera y elaborada consiste, por tanto, en que el acceso quede librado al azar.

Esta indisponibilidad de la memoria involucra un cierto tipo de olvido: no un “olvido destructor” sino un “olvido que preserva”⁵⁸. La memoria involuntaria implica un olvido que no elimina lo conservado sino que lo protege al ponerlo fuera del alcance de la conciencia. Es una especie de olvido que protege del olvido, aislando el pasado de las urgencias del presente y manteniéndolo “protegido de las intrusionas de la memoria voluntaria”⁵⁹. La recuperación súbita de una imagen del pasado provoca una suspensión de la atención orientada a la utilidad inmediata, supone un *shock*, una interrupción del ejercicio de la memoria voluntaria (a su vez, un modo de conservación basado en el *shock*, es decir, la interrupción de los procesos conscientes de elaboración y conservación). Supone una “emancipación de los vínculos de la actualidad”⁶⁰, que abre un intervalo temporal para la elaboración de lo recuperado.

El *shock* presenta, por tanto, el carácter ambivalente de un *pharmakon*: es un peligro y a la vez su remedio. Por un lado, designa la interrupción de la conservación duradera e integrada, pero por otro hace referencia a la interrupción azarosa del modo de conservación de la memoria voluntaria (definida por la interrupción). Benjamin mantiene una “ambigüedad constitutiva”⁶¹ respecto al

⁵⁷ GS I, 2, p. 613; trad. esp. p. 214.

⁵⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 574.

⁵⁹ Remo Bodei, *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006, p. 229. A diferencia del modo idealista de concebir la memoria (*Erinnerung*), que asume la habilidad de recordarlo todo y traerlo a presencia bajo el signo de la identidad (tal como fue realmente cuando fue presente, como si todavía no hubiera pasado), Benjamin concibe la memoria como rememoración (*Eingedenken*), en la cual el olvido es un componente esencial (Martin Jay, *Songs of experience*, Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 334-339).

⁶⁰ Remo Bodei, *op. cit.*, p. 228. Sobre la compleja temporalidad de la memoria involuntaria en Proust véase también Georges Poulet, *Études sur le temps humain, vol. IV*, Paris, Plon, 1996, pp. 308-335.

⁶¹ Miriam B. Hansen, “Benjamin, Cinema and Experience: ‘The Blue Flower in the Land of Technology’”, *New German Critique*, n. 40, Invierno 1987, p. 210. De la misma autora véase *Cinema*

shock, que si bien amenaza la elaboración del recuerdo a la vez protege de esa misma amenaza. Podría decirse que Benjamin somete el *shock* a una “reinscripción crítica”⁶² que dota a la interrupción de un uso no disolvente: el que consiste en *interrumpir la interrupción*.

Por lo tanto, memoria voluntaria e involuntaria forman un mecanismo de defensa recíproca. Mientras que el carácter transitorio e inconexo de la memoria voluntaria protege a la memoria involuntaria de la amenaza de sobrecarga, su carácter involuntario protege al modo duradero e integrado de una injerencia absoluta de la conciencia sobre la memoria, preservando un ámbito en la memoria fuera del alcance de esa “memoria que obedecería a la solicitud de la atención”⁶³.

Como hemos visto, la memoria voluntaria se caracteriza por la misma volatilidad y yuxtaposición que caracterizan los soportes de memoria que recubren el medio exterior. Por tanto, podría describirse este mecanismo de defensa como una *adaptación mimética* al entorno, dado que la memoria aísla en su interior un subsistema que calca las propiedades de aquello de lo que trata de defenderse: un medio externo donde los acontecimientos adoptan el “carácter de *shock*”⁶⁴. A este respecto, resulta significativo el uso que Benjamin hace de la noción de *shock*. Por un lado, designa los acontecimientos exteriores, ya que la memoria voluntaria es un modo de “reacción al *shock*”⁶⁵ del medio externo. Pero, por otro lado, sostiene Benjamin que “cuanto más habitualmente quede registrado en la conciencia, tanto menos contará ese *shock* con la posibilidad de provocar un efecto traumático”⁶⁶, donde el término designa ahora tanto a los acontecimientos externos (estímulos, impresiones, informaciones, excitaciones) como a los contenidos de la memoria voluntaria. El “carácter de *shock*” define entonces tanto el estatuto del medio exterior como el de la conciencia, cuyos contenidos poseen un “carácter de vivencia”. “Que el *shock* sea atajado de tal modo, detenido así por la conciencia, le daría al suceso que nos lo ocasiona carácter de vivencia en sentido eminente”⁶⁷. Un contenido así sería conservado por poco tiempo antes de ser reemplazado, y al no mediar ninguna elaboración se conservaría de forma aislada respecto al resto de contenidos.

and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 132-163.

⁶² *Idem*.

⁶³ GS I, 2, p. 610; trad. esp. p. 211.

⁶⁴ GS I, 2, p. 635; trad. esp. p. 239.

⁶⁵ GS I, 2, p. 632; trad. esp. p. 236.

⁶⁶ GS I, 2, p. 613; trad. esp. p. 215.

⁶⁷ GS I, 2, p. 614; trad. esp. p. 216.

La discontinuidad sincrónica y diacrónica que caracteriza a un medio repleto de soportes de memoria genera un efecto de *shock* sobre el sujeto, de forma que la discontinuidad se transfiere al interior de la memoria humana, dotando a sus contenidos de una elevada volatilidad y desconexión interna. En esto consiste la adaptación conformista inducida por los nuevos soportes técnicos: en transponer el “carácter de shock” de los acontecimientos exteriores a las “vivencias” interiores. El sujeto se mimetiza con el entorno y, en consecuencia, la memoria humana adopta las dos propiedades con las que, siguiendo a Stiegler y Simondon, habíamos descrito la memoria técnica: elevada “movilidad” y ausencia de “plasticidad del contenido”. El modo de conservación técnico triunfa en la heterogeneidad y la volatilidad, por lo que es idóneo para la recepción en condiciones de *shock*. Al adoptar la memoria voluntaria estos dos rasgos, la memoria involuntaria puede seguir conservando entonces las dos propiedades simétricas: carácter estático (plazo de conservación estable) y “plasticidad de integración” (capacidad de elaboración).

Por lo tanto, es la propia memoria humana la que se transforma en una especie de “memoria híbrida” compuesta por dos subsistemas (la memoria voluntaria e involuntaria) cuya relación mutua, sin embargo, no tiene el carácter de una “regulación” que aprovecha las ventajas complementarias de cada uno de ellos (Simondon) sino el de la “exclusión recíproca”⁶⁸, como señala Benjamin, es decir, la mera coexistencia de dos polos opuestos. La “alienación técnica” sobrepasa entonces un nuevo umbral, y a la subordinación del hombre a su entorno técnico se añade ahora la falta de equilibrio del hombre respecto de sí mismo, dividido internamente en dos momentos opuestos e incommunicables.

La mimesis perfecta

El ensayo sobre Baudelaire describe las dos reacciones del siglo XIX ante el avance de la técnica: la mimesis conformista, que subordina el hombre a la técnica, o la fuga hacia un ámbito trascendente a salvo de la destrucción de la experiencia ocasionada por la técnica. Pero ¿es esta la última palabra de Benjamin sobre la relación hombre-técnica? En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936-39) trató de hallar una vía de salida a este *impasse* elaborando una concepción alternativa de la mimesis. Como es habitual en su obra, las categorías empleadas a menudo presentan un carácter ambivalente o “dialéctico”. Ya lo hemos visto para la noción de *shock* y lo veremos a

⁶⁸ GS I, 2, p. 611; trad. esp. p. 213.

continuación para la noción de mimesis, que muestra de nuevo dos aspectos opuestos: la “apariencia” y el “juego”. Si la “apariencia” designa la *mimesis adaptativa* del hombre a su entorno, el “juego” hace referencia a una *mimesis perfecta*, que aspira a restaurar el equilibrio entre el hombre y su ambiente técnico.

Benjamin vuelve a recurrir en el ensayo al mismo tipo de exposición histórica que emplea en otras obras, como el ensayo sobre Baudelaire. Así como Baudelaire ofrecía una cifra abreviada de las tensiones a las que tuvo que enfrentarse el siglo XIX, la misma función la desempeña ahora la mimesis, que condensa el principio común a los diferentes fenómenos de principios del siglo XX. Consiguientemente, el ensayo describe las diferentes manifestaciones de la época como una serie de variaciones sobre el “motivo” elemental presente en la mimesis. Una pista decisiva sobre la estrategia expositiva del ensayo se halla en la larga nota en la que Benjamin define la “mimesis” como el “origen” (*Ursprung*) o el “fenómeno originario” (*Urphänomen*) de toda actividad artística.

En la mimesis duermen, replegados el uno sobre el otro como cotiledóneos, los dos lados del arte: apariencia (*Schein*) y juego (*Spiel*). El dialéctico solo puede encontrar interés en esta polaridad cuando ella cumple un papel histórico.⁶⁹

El “papel histórico” de la mimesis consiste precisamente en concentrar en un caso particular la regla válida para toda una época. Una regla que adopta la forma de una polaridad entre “apariencia” y “juego”. Estos dos polos de la mimesis hacen referencia a dos modos opuestos de relación entre un *modelo* inteligible y su *copia* sensible: la absorción de la copia bajo el modelo o la relativa desconexión entre ambos. Identidad o diferencia. Por un lado, imitar significa reproducir el aspecto exterior del objeto en una materia diferente, “el cuerpo mismo de quien imita”⁷⁰, sin que por ello se vea amenazada la interioridad del imitador. Lo típico del polo “juego” es la separación entre el poder interno del objeto imitado y su corteza externa, que puede ser reproducida o imitada en ausencia del primero. Pero la imitación no es solo un mero representar algo (*juego*) sino también un *ser* aquello que representa (*apariencia*): el imitador, al adoptar los rasgos externos del objeto imitado, se transforma en

⁶⁹ GS VII, 1, pp. 367-368 (segunda versión). Sobre el “método” benjaminiano de exposición histórica, centrado en la categoría de “origen” y empleado en obras como *Origen del Trauerspiel alemán* o el *Passagen-Werk*, me permito remitir a mi trabajo “Apariencia y juego. La teoría de la imitación de Walter Benjamin”, *Logos. Anales del seminario de Metafísica*, n. 48, 2015, pp.57-82.

⁷⁰ GS VII, 1, p. 368.

ello internamente. Debido al vínculo rígido que une interior y exterior, el imitador, al reproducir la apariencia externa del original, se apropia también de su esencia interior. En este caso la apariencia sensible ya no es un mero envoltorio externo sino la manifestación inmediata de un principio espiritual⁷¹.

Pues bien, el objetivo de Benjamin en el ensayo es exponer los multiformes fenómenos de principios del siglo XX (la técnica, el arte, la política o el régimen de percepción) mediante una serie de polaridades, de forma que aparezcan ante la mirada del lector como variaciones de la polaridad presente en la mimesis⁷². Por tanto las diferentes polaridades que atraviesan el ensayo – primera/segunda técnica, valor de culto/valor de exposición, mago/cirujano, teatro/cine o contemplación/distracción – exhiben un mismo patrón invariante: la polaridad de “apariencia” y “juego”.

Esta polaridad es particularmente visible en la oposición entre “primera” y “segunda técnica”. Cuando Benjamin sostiene que los primeros objetos técnicos surgieron de una imitación de la naturaleza que estaba “al servicio de la magia”⁷³ alude al tipo de imitación presente en la *magia mimética* o *simpática* (analizada por autores como J. Frazer o M. Mauss). La magia es una práctica que transfiere las propiedades de un objeto a otro por medio de su semejanza externa, y, en este sentido, se basa en aquella identidad entre copia y modelo que Benjamin denomina “apariencia”. En efecto, para que la imitación sea capaz de apropiarse del poder eficaz de un objeto tiene que existir un vínculo indisoluble entre el aspecto externo del objeto y su esencia interior, de modo que reproducir el primero y capturar la segunda sean uno y el mismo gesto.

Pero la magia mimética, para Benjamin, no es el estadio arcaico y ya superado de la técnica moderna sino su verdadero principio de funcionamiento. Esta equiparación de la técnica moderna con la magia (bajo el rótulo de “primera técnica”) podría parecer algo superficial ya que, si bien es cierto que ambas buscan la producción de efectos prácticos, en el fondo cada una presupone una relación hombre-naturaleza totalmente distinta. Mientras que mediante la técnica

⁷¹ Sobre los dos tipos de mimesis – la “relación con la alteridad” y la “identificación-asimilación” – véase Fabrizio Desideri, “The mimetic bond: Benjamin and the question of technology”, en A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and Art*, London, Continuum, 2005, p. 115.

⁷² Sobre la exposición “dialéctica” o por medio de polaridades que caracteriza el ensayo véase Burkhardt Lindner, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en Id. (hrsg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2011, pp. 247-248; Miriam B. Hansen, *Cinema and experience*, pp. 80-82. Sin embargo, aunque ambos autores han identificado la serie de oposiciones que recorren el ensayo, les ha faltado señalar el objetivo de este peculiar procedimiento, que no es otro que mostrar el principio común a todas ellas, explicitado de manera eminente por la polaridad de la mimesis.

⁷³ GS VII, 1, p. 358.

mágica el hombre se somete al *logos* que anima a la naturaleza, la técnica moderna forma parte del proyecto prometeico de “dominio de la naturaleza”⁷⁴, que subordina el mundo desencantado a una medida humana. Si la magia integra al hombre en la gran cadena del ser, la técnica moderna en cambio es una manifestación del antagonismo que enfrenta al hombre con la naturaleza. ¿Qué es entonces lo que permite a Benjamin identificar la técnica arcaica y la moderna? Pues precisamente el hecho de que ambas funcionen según el tipo de imitación denominado “apariencia”.

Si en la antigüedad la fuente de normatividad residía en la naturaleza, que proporcionaba al sujeto el modelo de su acción, con la modernidad la fuente de normatividad se traslada al sujeto y el mundo exterior se convierte en materia dócil para realizar los proyectos del yo. Contra la concepción habitual, que ve en la aparición de la subjetividad moderna una ruptura con el paradigma clásico de la imitación⁷⁵, Benjamin ve en la expresividad moderna no lo contrario de la imitación antigua sino una mera variante, una especie de *imitación inversa* que intercambia la posición relativa de la copia y el modelo pero conserva intacto el nexo de identidad entre ambos (la “apariencia”). La modernidad invierte el esquema premoderno, de forma que el yo se convierte en modelo y las manifestaciones del mundo exterior en sus copias, pero mantiene el mismo nexo modelo-copia, es decir, la absorción simbólica de lo real bajo un principio normativo superior (ya sea el *logos* de la naturaleza o la *ratio* del sujeto)⁷⁶.

Si la “primera técnica” presupone una unidad expresiva entre copia y modelo, la “segunda técnica”, en cambio, introduce una relativa separación entre ambos: no el “rigor” de la apariencia sino la “no vinculabilidad”⁷⁷ del juego; no el

⁷⁴ GS VII, 1, p. 359.

⁷⁵ Un buen ejemplo de esta concepción se encuentra en la “historia de la imitación” descrita por Javier Gomà en *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005 (Segunda parte, pp. 223-258).

⁷⁶ La crítica benjaminiana a la “primera técnica” resulta, en este sentido, afín a la crítica de Simondon al “hilemorfismo” dominante en la tradición occidental, es decir, la concepción del trabajo técnico como la imposición exterior de una *forma* sobre una *materia* informe. Simondon detecta en el dualismo forma-materia la base de la concepción instrumental del trabajo como “explotación de la naturaleza”. Para superar este dualismo elabora una concepción en la que ambos términos (forma-materia) son conducidos a una relativa indistinción. Como vimos para el caso de la memoria, el *a posteriori* es ya portador implícito de un *a priori* que a su vez es aplicable a nuevos contenidos empíricos. Consiguientemente, el papel del sujeto no consiste en suministrar formas a la materia sino en el de una “coordinación” entre las formas que ya están presentes en ámbitos distintos (el de los objetos técnicos y el medio natural). Como veremos, Benjamin desarrolla mediante la “segunda técnica” una dialéctica similar, en virtud de la cual la *copia* técnica se comporta a la vez como *modelo* de futuras copias. Sobre la crítica de Simondon al “esquema hilemórfico” véase Xavier Guchet, *op. cit.*, pp. 170-179.

⁷⁷ GS VII, 1, p. 359.

“dominio de la naturaleza” sino la “distancia de la naturaleza”⁷⁸. El trabajo técnico, concebido según el patrón del juego, no prescribe un modelo dado a la naturaleza sino que trata de adaptar los recursos ya presentes en la naturaleza al actual estadio de desarrollo de la capacidad productiva. Y esta relación de adaptación o acoplamiento es móvil o contingente, dependiente (como en Marx) de la organización social del trabajo. Por tanto, a la creatividad autónoma de la técnica Benjamin opone la mediación social entre técnica y naturaleza.

La polaridad entre un arte “cultural” y un arte “expositivo” refleja nuevamente los mismos dos modos opuestos de la relación modelo-copia: identidad y diferencia, apariencia y juego. Los nuevos soportes técnicos (como la fotografía o el cine) producen un modo de recepción que convierte a la realidad en una obra de arte “cultural” o “aurática”: es decir, en la plena traducción sensible de un principio espiritual. La “estetización” de la realidad señalada por Benjamin designa precisamente esta transferencia del carácter “aurático” de la obra de arte a la realidad social transmitida por los soportes, que pasa a ser percibida como la copia visible de un modelo invisible. Las técnicas más avanzadas se ponen entonces al servicio de la experiencia más antigua: la *identificación mimética* del hombre con la realidad, la cual es contemplada como expresión de su ser íntimo. Así, el arte repite con la “segunda naturaleza” de carácter técnico la proyección expresiva de la “primera técnica” respecto la naturaleza.

Para captar el mecanismo mediante el cual el cine dota a la realidad social de esta falsa interioridad, hay que reconocer en él una muestra del tipo de imitación llamada “apariencia”. Como hemos visto, la “apariencia” es una imitación que no solo representa algo sino que al representar algo se convierte en ello o lo *es*. Pues bien, este es el caso de la representación cinematográfica, que no representa un evento para que sea exhibido sino que *efectúa el evento que representa*. La copia cinematográfica no se limita a *reproducir* un evento preexistente sino que al reproducirlo lo *produce*. La reproducción filmica insufla a la realidad el aura al que evoca por medios sensibles (por ejemplo, cuando convierte a la masa filmada en la encarnación empírica de un principio trascendente). De esta forma, el modo de recepción de la obra de arte aurática (el “recogimiento”⁷⁹ o el “abismarse contemplativo”⁸⁰ del sujeto en la obra) se traslada a la recepción de la realidad exterior, que aparece como un espacio de comunicación directa entre dos interioridades (la del espectador y la que se expresa en la copia filmada de la realidad). Frente a la creciente disolución de los vínculos sociales, el cine ofrece al sujeto la *inmersión mimética* en un *ser en común*.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ GS VII, 1, p. 379.

⁸⁰ *Idem*.

Pero si los nuevos soportes técnicos reproducen la realidad como expresión de una interioridad (*ser* en común), también poseen una prestación opuesta: exhiben el catálogo de modelos de acción ya presentes en la realidad (*hacer* en común). En el “juego” la realidad reproducida técnicamente no aparece como la copia sensible de un modelo inteligible sino que es a la vez *copia y modelo* de futuras copias o imitaciones. El juego es “un imitar (*Nachmachen*) cuyo interior oculto es un *mostrar cómo se hace (Vormachen)*”⁸¹. Esta capacidad del cine para capturar la realidad en su aspecto *ejemplar* –mostrando actividades que ejemplifican un modelo para la acción, el “*cómo se hace*”– es lo que Benjamin describe mediante el fenómeno del “test”.

Bajo las condiciones técnicas prescritas por el cine, el trabajo del intérprete toma la forma de un “test de prestaciones” (*Testleistung*) en el que no se trata ya de encarnar un personaje (como hacía el actor teatral) sino de exhibir la destreza en la ejecución de una serie de acciones (que serán compuestas durante el montaje para producir sintéticamente la acción dramática). El trabajo del actor, por tanto, no consiste en expresar una interioridad sino en *imitar con habilidad modelos impersonales de acción*.

En un ambiente recubierto técnicamente las actividades de la vida cotidiana adoptan cada vez más la forma de un “test”, en el que debemos adoptar el modelo de acción impuesto por el estándar técnico de los aparatos con los que nos relacionamos a diario: en el puesto de trabajo (“en las oficinas y en las fábricas”⁸²), en la ciudad (como “transeúnte en el tráfico de la gran ciudad”⁸³) o ante el resto de tareas que un paisaje hiperestimulado impone a la percepción sensible. Sin embargo, a diferencia de todas estas pruebas técnicas, aquella a la que se somete el actor presenta la peculiaridad de que se puede exhibir ante un público. “El cine torna exhibible el test de prestación, haciendo un test de la propia capacidad de la prestación para ser exhibida”⁸⁴. La imitación o *copia* de un modelo, al ser exhibida, se convierte ella misma en *modelo* para la imitación de los espectadores. El cine ofrece al público un caso particular que es a la vez un modelo general, aplicable a los distintos contextos donde es exhibido, en nuevas imitaciones o test ante la realidad técnica. Gracias al cine es posible exhibir públicamente la destreza específica que, hasta ahora, los hombres atesoraban de forma privada. De esta manera, la acción experta se vuelve imitable: la negatividad del modelo, de la que el ejemplo es portador, puede trasladarse a nuevas situaciones empíricas. Cada uno de nosotros, como experto

⁸¹ GS VII, 2, pp. 667-668.

⁸² GS VII, 1, p. 365.

⁸³ GS VII, 1, p. 380.

⁸⁴ GS VII, 1, p. 365.

en el *commercium* con una determinada región del mundo técnico (como imitador diestro de un cierto modelo de acción) se convierte en un intérprete que muestra a los demás el modelo en el que es competente y, de esta manera, los coloca en la posición de “semi-especialistas”⁸⁵, capaces no solo de apreciar la calidad de la ejecución o imitación sino también de ver en ella la regla que excede el caso particular y puede aplicarse a sus propios contextos de uso. El “test de prestaciones” exhibe una acción en la que lo relevante no es la interioridad que expresa sino lo que en ella no alcanza expresión, el modelo potencialmente válido para un número indefinido de casos particulares.

La nueva función del cine, por tanto, consiste en poner a disposición pública estos modelos, invitando al público a experimentar con la relación flotante que existe entre la negatividad del modelo y su ejemplificación en variados contextos empíricos. La mimesis como “juego” – la prolongación de la imitación exhibida por el cine en nuevas imitaciones – ofrece la oportunidad de lograr finalmente un “equilibrio entre el hombre y los aparatos”⁸⁶. El hombre solo aprenderá a convivir con sus aparatos cuando deje de considerarlos como “herramientas” y empiece a verlos como “instrumentos” con los que mejorar su orientación en el nuevo ambiente técnico⁸⁷. Los nuevos soportes de memoria, en tanto que “instrumentos”, proporcionan una representación del entorno en la que el *a posteriori* se convierte en *a priori*, “el contenido se convierte en codificación”⁸⁸. Como en el “juego”, la acción imitada es portadora de una regla aplicable a nuevos contenidos: la *copia* es a la vez *modelo* de otras copias, un caso particular que muestra *cómo* proceder en una variedad de otros casos particulares.

La función del hombre ya no es el *dominio* del entorno, mediante la imposición unilateral de una forma que le es ajena (según el esquema de pensamiento que Simondon denomina “hilemorfismo” y Benjamin “apariencia”). La nueva tarea del hombre es la *traducción* de los contenidos presentes en su ambiente a formas válidas para otros contenidos. En las nuevas condiciones de

⁸⁵ GS VII, 1, p. 371.

⁸⁶ GS VII, 1, p. 375. Para comprender la significación positiva del “juego” no es suficiente con la apelación genérica a su carácter “experimental” y abierto a la indeterminación (Miriam B. Hansen, *op. cit.*, pp. 191-192), sino que resulta crucial que Benjamin lo conciba como una forma de *imitación*. En las nuevas condiciones técnicas, la acción libre solo es posible como imitación de los ejemplos modelícos que los soportes técnicos ponen a nuestra disposición. El cine “expositivo” abre un *Spielraum* (GS VII, 1, p. 369) – indistintamente “campo de acción” y “campo de juego” – es decir, un margen para la imitación o traducción de la negatividad presente en el caso ejemplar a la concreción de nuevos ejemplos de acción.

⁸⁷ “Se entiende por *herramienta* al objeto técnico que permite prolongar y armar el cuerpo para cumplir un gesto, y por *instrumento* al objeto técnico que permite prolongar y adaptar el cuerpo para obtener una mejor percepción” (Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 132).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 141.

recepción impuestas por un entorno alterado técnicamente, la memoria del hombre solo podrá ejercer su capacidad de selección de formas con la colaboración de la memoria técnica, la cual, en la medida que alberga contenidos que son a la vez copia y modelo, contenido y forma, ofrece al hombre la oportunidad de preservar la integración de la experiencia.

Como hemos visto, bajo la presión de los nuevos soportes técnicos la memoria humana se transformaba progresivamente en una memoria técnica (la “memoria voluntaria”). Pero, paralelamente, según el vuelco “dialéctico” que describe la técnica a los ojos de Benjamin, la memoria técnica adopta paulatinamente los rasgos de la memoria humana (la “plasticidad del contenido”), es decir, la capacidad de presentar en un caso particular la ley general de un conjunto más amplio de casos. No otra cosa es el “juego”, la capacidad que ofrece la técnica de imitar la realidad para mejorarla. El juego es “*vollendende Mimesis*”⁸⁹, literalmente, la “mimesis que completa” o “consume”, es decir, la acción mediante la que el hombre otorga realidad al modelo ideal percibido en los objetos y situaciones concretas del nuevo ambiente técnico.

⁸⁹ GS VII, 2, p. 668.