

# ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? La memoria cinematográfica como dispositivo del poder

*José Miguel Burgos Mazas\**

## RESUMEN

El presente texto se estructura en función de tres hipótesis fundamentales. La primera afirma que la memoria es uno de los dispositivos que con más influencia regula la vida contemporánea. El cine, como medio que la promueve, extiende esta dinámica consiguiendo formar hábitos de conducta que no por casualidad vienen a coincidir con hábitos de consumo. La segunda ahonda en este mecanismo y afirma que su explicación más profunda se encuentra en los diferentes modos de reducir y neutralizar la fuerza de lo extemporáneo y lo anacrónico en el presente. Al tratar de representar la fuerza de este elemento intempestivo que Giorgio Agamben localiza en la ninfa, los dos casos derivados de esta inercia, la *Gestalt* y la imagen capitalista, lo convierten en negación, es decir, en una amenaza. Finalmente, la tercera sugiere que de darse por verosímiles las dos tesis anteriores, la promoción existencial e institucional de la memoria terminará coincidiendo con su contrario.

*Palabras clave:* Memoria, cine, *Ninfa*, *Gestalt*, imaginación.

## ABSTRACT

This text is structured according to three fundamental assumptions. The first says that memory is a device that regulates most influential contemporary life. The film, touted as a way that extends this dynamic, forms behavior habits that not by chance coincide with consumption habits. The second delves into this mechanism and says that its deeper explanation lies in the different ways to reduce and neutralize the power of the anachronism in the present. In trying to represent the strength of this element that Giorgio Agamben locates in the nymph, the two cases arising out of this inertia, Gestalt and capitalist image, make it their denial, that is, a threat. Finally, the third suggests that the

---

\* Universidad de Murcia  
jomibuma@hotmail.com

two previous thesis can bring existential and institutional memory with its opposite.

*Key words:* Memory, cinema, *Ninfa*, *Gestalt*, imagination.

## 1. INTRODUCCIÓN

¿No es la tecnificación de la memoria la que hace imposible imaginar el futuro? ¿Hay alguna memoria, situada en un horizonte de reconciliación, consensual, que permita abrir un horizonte de donde proyectar nuestros deseos? ¿O es precisamente esta memoria la que diluye todo presente en el conglomerado de afectos propio de la industria de producción de imágenes? ¿No son las “ovejas eléctricas”, esto es, la tecnificación absoluta de nuestra capacidad para imaginar el futuro, el efecto colateral de una forma de poder oekonómica que pretende administrar el pasado con el fin de constituir un presente?

La primera respuesta provisional a los interrogantes anteriores, surgida del intento de explicarse el funcionamiento y el papel de la memoria en el cine a partir de los conceptos del filósofo italiano Giorgio Agamben, debe ser afirmativa. La constitución de una memoria a través de medios cinematográficos juega un papel central en la formación y en el control del público/pueblo mediante la gestión de sus deseos y sus creencias. El recuerdo ofrece una continuidad al tiempo y en consecuencia posee un valor constituyente. Si esto es así, de la importancia del papel de la memoria como elemento configurador de un público/pueblo emana una buena parte de su valor político. La constitución del recuerdo, comprendido como el elemento que hace presente aquello donde nunca hemos estado, adquiere una importancia política decisiva, incrementada en un contexto donde su presencia es demandada masivamente. La memoria posee una funcionalidad identitaria tanto individual como colectiva capaz de crear unidad, homogeneidad, pero en medio de un fuego cruzado donde se compite por el dominio del pasado, los seres humanos ya no guardan una única relación con el pasado. Al liberarse de la referencia nacional como el único horizonte posible, la memoria se ha dispersado en grupos que se la disputan porque de ella depende la posibilidad de un futuro que nos compete a todos. La memoria se hace frágil, lo que genera una necesidad creciente de sus servicios. Es la respuesta a esta imparable demanda la que implica una contradicción de la que este texto pretende hacerse cargo mediante una explicación provisional. Dicha paradoja, expresada en otros términos por varios autores, es la siguiente: tratar de dar respuesta a la necesidad continuada de identidades mediante su continua producción no sólo corre el riesgo de llevar la pregunta por el recuerdo a una cierta banalización, incluso a su agotamien-

to<sup>1</sup>, sino a producir fatalmente su opuesto. El intento de explicar esta paradoja ocupa los cuatro primeros puntos del artículo. El primero, Ninfa, nombra a través de esta figura legendaria una especie de memoria ontológica que introduce un disenso absoluto en toda la configuración efectiva del tiempo. Por su parte, el segundo, titulado Katechon, alude al proceso de reducción, totalización y homogeneización al que se somete al elemento irreducible que lleva la ninfa. Dicho proceso, generalmente justificado como un instrumento de defensa frente al mal, gobierna este disenso desde dos modalidades o paradigmas: una, más o menos tradicional, anclada en el derecho a olvidar y asociada a la constitución soberana del pasado; y otra, meramente productiva y afín a estrategias de reproducción aceleradas del pasado. En la primera, la ninfa se reduce a Gestalt, en la segunda a imagen.

En esta inercia, el cine, en lo esencial una industria de producciones de ficciones capaces de formar subjetividades, juega un papel incierto, no exento de una inquietante ambigüedad. Pese a que los estudios que abordan el papel y la complicidad del cine en el proceso de subjetivación son variados y tienen un importante recorrido<sup>2</sup>, las tesis aportadas por Michel Foucault dan un paso

---

1 Uno de los autores que más han profundizado en esta cuestión es Andreas Huyssen: “Si se piensa en la restauración historicista de los viejos centros urbanos, pueblos y paisajes enteros hechos museo, el auge de los mercadillos de ocasión, las obras retro y las obras de nostalgia, la automuseación obsesiva a través de la video cámara, la escritura de memorias y la literatura confesional, y si a esto se añade la totalización electrónica del mundo en bancos de datos, entonces queda claro que el museo no se puede describir como una institución única de fronteras estables y bien marcadas. El museo, en este sentido amplio y amorfo, se ha convertido en un paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas”. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en los tiempos de la globalización*, FCE, Buenos Aires, 2007, p. 43. En un sentido no tan diferente Giorgio Agamben habla también de la musealización del espacio cultural como el paradigma del mundo traspasado por el espectáculo. Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 110.

2 Las más destacables son las que se interesan por las formas “no políticas” y muestran interés por metodologías y técnicas de análisis diferentes a las tradicionales formas de vincular cine y política. En buena parte de ellas se retoman puntos de vista gramscianos y althusserianos, tan en boga a finales de la década de los sesenta. En plena ebullición del debate entorno a la relación entre cine e ideología, el cine es visto como un aparato dominado por el estado y al servicio de los intereses de la nación, en el caso americano forjando un mito fundador o en el soviético mediante la llegada del proletariado. Para obtener más información se puede consultar *Los años que conmovieron al cine* (Valencia, Filmoteca de la generalitat, 1988) o *El aparato cinematográfico español* (Madrid, Akal, 1996). Años después, en el declive del enfoque estructuralista, surgieron otros enfoques como el que se origina en el elitista pensamiento francfortiano. Adorno y Horkheimer entienden el cine como la quintaesencia de la industria cultural. Junto con la *Dialéctica de la ilustración* (Madrid, Trotta, 1996), texto de referencia para los estudios de la industria cultural, el libro de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* (Barcelona, Paidós, 1985) supone un paso más en esta dirección, aunque en este segundo caso con una capacidad de análisis mucho más sutil y abierta. El paso de un elitismo cultural a una visión mucho más tolerante con la cultura popular ha venido de la mano de los Cultural Studies y su rehabilitación del cine como espacio público. Elementos como la clase, la raza o el género, visibles en la produc-

más en la consideración del cine como un mecanismo de formación de la subjetividad. Al mismo tiempo que se muestra como un dispositivo que produce memoria y subjetividad, el cine aparece atravesado por la muerte y el olvido. El cine es así un dispositivo ambivalente, gobernado por dos elementos aparentemente opuestos pero inseparables, capaces de ofrecer memorias de recambio al mismo tiempo que impunemente las olvida.

El papel de esta ambigüedad es el que se trata de analizar en el último capítulo de este texto mediante el comentario de la escena final de *Blade Runner*: mientras el cine es por un lado un dispositivo privilegiado a la hora de detectar los síntomas que determinan nuestro presente, por el otro es también uno de los factores más decisivos que los produce. Por otra parte, a causa de esta ambigüedad sería claramente injusto y contradictorio si se atribuye el mismo dispositivo a todo el fenómeno cinematográfico sin hacer distinciones. No se trata de eso. Aunque si bien es cierto que el escenario descrito por Tony Negri como subsunción total, esto es, la sobredeterminación de la vida por una miscelánea de producción, afecto, sensibilidad, es una descripción próxima al mundo del cine a un nivel general, obviamente no es posible afirmar que no haya producciones que escapen a esta dinámica. *Blade Runner*, o al menos su concepción original, es una de ellas.

Finalmente, tras esta tentativa de explicación se trata de sugerir una clave de sentido global que trascienda su mera manifestación. En nuestro contexto globalizado, en el que el presente vive una pasión desmesurada por la identidad, puede ser relevante poner en relación los intentos por recuperar el pasado con los diagnósticos de la política moderna que las comprenden desde una óptica biopolítica, es decir, aquella que comprende la política moderna como la gestión de la vida<sup>3</sup>. Al comprenderlo de ese modo quizá sea posible encontrar

---

ción e interpretación de los diferentes filmes, se vuelven elementos decisivos para comprender el mecanismo de asignación de subjetividades. El aclamado *Encoding/Decoding* (recogido en Stuart Hall y otros (eds): *Culture, media, lenguaje*, Londres, Hutchinson, 1980) es un buen ejemplo de la nueva consideración de la cultura popular como un campo discursivo dinámico, donde incluso es posible la decodificación de las diferentes estrategias de dominación.

3 Utilizado por Foucault para nombrar la transformación del poder que tuvo lugar en el siglo XVIII, el término biopolítica designa el proceso por el cual la tecnología de poder, que se ejerce sobre el hombre como ser viviente, aparece de forma continua en la forma de "hacer vivir". Sin embargo, mientras para Foucault la biopolítica constituye una nueva tecnología de poder que aparece históricamente, para Agamben supone la operación política por excelencia: lo humano y lo políticamente cualificado tiene su lugar por medio de una operación de separación-articulación de una vida desnuda, en el que ésta es incluida en la polis por medio de su exclusión. Para este autor, el funcionamiento de esta exclusión queda explicado en la estructura del estado de excepción, no sólo consustancial a la política occidental sino también a la definición metafísica del hombre como "animal que posee lenguaje". Frente a esta extrema deshistorización, la perspectiva de Roberto Espósito busca la unión del componente biológico y jurídico-político en un mismo paradigma: *Immunitas*. De esa manera, los dos extremos de la biopolítica, al permanecer unidos, evitan la apropiación del uno por el otro, de ahí que la asunción de la vida por parte del poder deje

un sentido que arroje una cierta luz. De hecho, una buena parte de los fenómenos políticos relacionados con la memoria, desde su imparable judicialización a su conversión en *souvenir*, no sólo dan noticia de problemas que marcan la agenda política cotidiana, sino que ponen sobre la mesa un conjunto de problemas vinculados a la centralidad de la memoria y su relación con el tiempo y su transformación ¿No es la memoria y su carácter eminentemente litigioso, su capacidad para introducir el conflicto, lo que pone en cuestión el sentido y la estabilidad misma de lo que consideramos presente y acción? ¿No es esa misma memoria el elemento que certifica que el tiempo y la experiencia histórica que trabaja con arreglo a una consolidación del presente es la perspectiva que precisamente ha de ponerse en cuestión?

Uno de los lugares donde mejor se evidencia esta paradoja es en el cine. En su deriva melancólica más reciente, de cuyo abuso todavía no nos hemos recuperado, el cine apuesta por inscribir la memoria como elemento reconciliador, en el que domina una pulsión identitaria impotente. Memorias de la nación, biografías, reconocimientos de los muertos, siempre de nuestros muertos. Por ellas aceptamos el marco consensual que las hace posibles y como tal afirma una dinámica producción infinita del pasado en una síntesis que integra la máxima apertura con una abrumante soledad. Mientras tanto, la vida, como movimiento incesante del devenir, desaparece.

## 2. NINFA

La razón de pensar el problema partiendo de la figura de la ninfa reside en la consideración schmittiana del conflicto como criterio definidor de lo político. La ninfa, pensada en la línea introducida por Aby Warburg en su *Mnemosyne*, retoma en el breve ensayo de Giorgio Agamben titulado con el mismo nombre, *Ninfas*, el lugar del *polemos*, la esfera donde la dialéctica del fundamento que permite la reconstrucción histórica se desfonda definitivamente. La divisa de ese tránsito, que va desde la afirmación del conflicto como criterio definidor de lo político hasta el *polemos* como el lugar del disenso absoluto y estructural, recae sobre la figura mítica de la ninfa, imagen impersonal y mítica que ha influenciado notablemente buena parte de la trayectoria intelectual de Aby Warburg, un pensador judío alemán que hoy concentra buena parte de los interrogantes más relevantes sobre el estatuto de las imágenes en el mundo contemporáneo. Es sobre el estatuto, ontológico pero también político de la imagen, sobre el que se pregunta Agamben en este ensayo. Desde una óptica similar a su maestro alemán, Agamben ha detecta-

---

de ser un destino ontológico y aparezca reversible. La vida desnuda, afirma Espósito, tiene forma, es una entidad que aparece, y como tal es una forma de vida. Véase: Roberto Espósito, *Inmunitas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

do en la ninfa el emblema que pone de manifiesto el límite de todo proceso de fundación o constitución del pasado que se halla únicamente al servicio del presente. Dado que no hay nada en el mecanismo de representación del pasado que fundamente el reparto actual del presente, la ninfa nombra las dificultades de conocer el presente y por tanto también las contradicciones y las dificultades de la modernidad.

Esta falta total de fundamento que Agamben atribuye a la ninfa implica necesariamente una distorsión del presente. Frente a una modalidad de tiempo construido en torno a la idea de presente, a la ninfa le corresponde introducir una grieta, una irrupción fundamental en el presente que afecta a la representación en su propio fundamento. Uno de los rasgos que define a las ninfas es la imposibilidad de la cópula. Mediante esta característica Agamben quiere mostrar que lo auténticamente singular del encuentro con ninfa, es decir, con la imagen del pasado, no reside en su correlato objetivo ni la exaltación de su belleza, sino en su capacidad de destruir internamente una imagen. En ese momento, cuando se hace patente la imposibilidad de la cópula y el presente no puede reconocerse como algo consolidado, comenta el propio autor italiano en una entrevista, se da “una especie de vacío, de interrupción, de estado excepcional” que es extraño a todo nombramiento y que impugna los mecanismos voluntarios de reconstrucción del pasado.

Tras este furor iconoclasta, que contradice toda constitución de una imagen del pasado, aparece el carácter incierto, dividido, fracturado, de todo intento de reconstrucción histórica. La ninfa no es un accidente ocasional, una contingencia o un simple hecho del pasado, sino el elemento ante el cual desfallece todo intento de nominación. Nombrar el pasado al modo de la historia, entendida en un sentido amplio como reconstrucción de los hechos del pasado, es una empresa condenada a no lograr su objetivo. Entendida de esta forma, la ninfa no puede ser pensada como la estancia de recuperación del pasado. Al contrario, la ninfa que según Agamben debe animar la tarea del arqueólogo se corresponde con el tiempo y el lugar de la pérdida, el derroche de olvido que constituye la tradición oculta y vencida de lo que nunca tuvo lugar en la esfera de la conciencia, pues nunca pudo ser reconstruido como una representación del pasado.

Es en la ninfa, polémica en su propia esencia, donde se evidencia lo que Agamben denomina una memoria inmemorial, una memoria que, como hemos indicado, no está compuesta de hechos históricos, sino que permanece habitada por una especie de memoria de raíz ontológica que conserva la tradición de lo que no tuvo lugar ni inscripción en el presente ¿De qué modo se hace presente esta memoria inmemorial? Permanece en el sujeto fuera del alcance de su soberanía. Todo lo que pudiendo haber tenido lugar no lo hizo o, en palabras de Agamben, todo lo que habiendo sido olvidado permanece

como inolvidable, sólo puede hacer acto de presencia mediante un acto ajeno a la voluntad, que no accede al pasado para ver lo que fue presente, sino a lo que quedo sin inscripción en su presente, pues es allí donde persuade mostrándose como distorsión.

Esta permanencia “involuntaria” de la memoria inmemorial remite a una modalidad de acción diferente de la convencional cuyo vínculo principal ya no se pliega tanto ante las exigencias del conocimiento como ante el uso diferente de la sensibilidad y la imaginación. La irrupción en el presente de lo que Agamben llama “caos informe de lo olvidado”<sup>4</sup> pone en cuestión como hemos indicado todo intento de cristalización de una imagen en un presente estable. Pero su tarea en ningún caso debe consistir en localizar la verdad oculta e inconsciente del pasado. Como dice el autor, de lo que se trata es de evocar el fantasma hasta hacer perder su contacto con el origen y así abrir un espacio para que la imaginación, liberada de su función mediadora, se mueva libremente. En ese momento, en el que rompe con el monopolio de la verdad ungida por la Historia, se produce el encuentro con “un espacio de una imaginación sin imágenes”<sup>5</sup> que se materializa en imágenes frágiles, frugales, cuya misión es precisamente dar cuenta del presente mediante el efecto desestabilizador que se deja ver tras el imponente encanto de su erotismo. Considerada así, esta “praxis” ya no tiene un anclaje en un poder iconoclasta, destructor, que es el que realmente abre el espacio para la producción infinita de recuerdos e identidades, sino que adquiere un valor afirmativo que neutraliza toda negatividad. En ella ya no hay un olvido que transformar, un pecado que redimir, algo inhumano que humanizar. Sólo es su movimiento, su devenir, cuyos efectos no se pueden temer. Internamente escindida, su única sujeción es la que le brinda su propia escisión con la que no obstante no puede coincidir<sup>6</sup>, de ahí que la ninfa ocupe el lugar del eternamente móvil, el umbral crítico que bloquea cualquier restauración.

El elemento de litigio involucrado en las apariciones de la ninfa y su memoria inmemorial implica siempre una tendencia a absorber y liberar al sujeto que erotiza, así como un trabajo incesante. El síntoma donde eventualmente se expresan, dice Didi-Huberman, trabaja, es decir, que se metaformosea, repite, destruye<sup>7</sup>. Esta insistencia de la ninfa está pautada por un doble ritmo

---

4 G. Agamben, *Profanaciones*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 45.

5 G. Agamben, *Ninfa*, Pre-textos, Valencia, 2010, p. 53.

6 Esta es exactamente la matriz que Agamben describe cuando analiza la figura del testigo y lo que significa ser sujeto de una desubjetivación, es decir, aquel sujeto ético que testimonia su propia desubjetivación. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pretextos, Valencia, 2000, p. 158.

7 Didi-Huberman, George, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*, Abada, Madrid, 2002. Este trabajo, que no es productivo, es capaz de desarticular los aparatos voluntarios y formales de inscripción del pasado que son eventualmente creados

temporal, que es lo que la tensa y a la postre le confiere la temida ambigüedad que posee su descripción mítica. Hace pasar pero conserva, sobrevive a su propio olvido pero no deja de reaparecer. Mediante su particular modo praxis la ninfa muestra que lo se presenta como estable, el presente, no es sino una simultaneidad de tiempos heterogéneos de imposible recomposición, una ficción de duración que se derrumba tras su paso.

Esta operatividad política, anónima pero determinante, que levanta la máscara que constituye el presente es la imaginación que, como potencia polémica, los hombres han venido rechazando. La concepción política de este pasado truncado traído por la ninfa y la consideración del sujeto capaz de leerlo remite a un horizonte donde no sólo sea posible volver a pensar algunas categorías que, como la verdad o el olvido, se muestran como categorías jurídico-políticas, sino que se preguntan por la tarea misma de lo que significa pensar. El pensamiento, tradicionalmente considerado el fundamento de una gnosis, se transforma en la ninfa en aquello que fuerza a pensar y a iniciar un movimiento cuya dimensión política no deja de nombrar la ilegitimidad de todo orden jurídico-político.

### 3. KATECHON

Esta potencia polémica de generar disenso que caracteriza a la memoria inmemorial es la que queda reducida por el papel fundador y normalizador que se esconde en la memoria en el cine. Comprendido como proceso global, el cine homogeneiza, totaliza el disenso estructural que nombra la ninfa. De este modo, la memoria que opera en las imágenes cinematográficas se configura como un dispositivo que contribuye a construir un hábito independiente de los estímulos externos, cerrado sobre sí mismo, que logra su objetivo porque encuentra una manera de administrar su núcleo conflictivo.

Su manera de hacerlo adquiere una especificidad relativa a la materia con la que trabaja y produce, es decir, respecto a las imágenes que pretenden fijar al hombre a un destino. Frente a procesos de inmunización reales que buscan protección de una agresión externa efectiva (una agresión militar), en el cine el gesto preventivo, administrador de esa fuerza polémica, se realiza a partir de la construcción de una memoria que, activando y resolviendo los conflictos, ya sean estos individuales o colectivos, logra prevenir la incertidumbre del futuro mediante estructuras de autoafirmación que van desde el espectador que busca una distracción hasta el fetichismo incontrolable propia del cinéfilo. Para conseguir controlar la eventualidad del futuro, siempre imprevisible,

---

para contener su fuerza (su vida), e incluso, cuanto más intensa es la insistencia en neutralizarla, mayor es la violencia con la que viola los límites del presente, tanto más vulnerables cuanto más sensibles se muestran a su potencia.

la memoria está obligada a participar de una dialéctica del fundamento, en virtud de la cual lo que era considerado una positividad absolutamente inmanente, la ninfa, logra cubrirse de un miedo ancestral y como tal separarse de uno mismo para que algo así como un recuerdo pueda ser asignado a un presente. La capacidad de reconocimiento que esta asignación permite funciona generalmente a instancia de un *telos* que transforma el peso negativo que lleva el olvido en su opuesto con el fin de fundar así el carácter imitable, reproducible y apropiable de la acción. Hablamos del estatuto que la modernidad concede a la ficción, de la que el cine es claramente deudor<sup>8</sup>.

Es en este sentido que la reparación, la reconstrucción de la herida que trae consigo la ninfa se piensa como freno, como limitación de esa fuerza. La contención, que da visibilidad a la relación interna, íntima, de la ninfa con la constitución del pasado, se caracteriza por retrasar su llegada para de ese modo ganar un espacio donde todavía pueda desplegar las funciones de reconocimiento y representación de la memoria en función del diferente papel que juegue su negatividad. Pero el *Katechon*, la fuerza que una y otra vez pospone el cumplimiento del *eschatón*, se desplaza en distintas figuras. Tanto la imagen de la *Gestalt*, pura energía articulada para la consecución de cohesión social, como el consumo irreflexivo de la imagen inmanente, mera anestesia, logran transitoriamente retrasar el poder de desfundamiento de la ninfa brindando un juego siniestro de identidades de recambio que no hacen otra cosa que saturar el uso del pasado hasta hacerlo imposible<sup>9</sup>.

Sin embargo, este rendimiento negativo, puesto de manifiesto de forma preeminente en estructuras como el derecho y la religión, adquiere una especial relevancia cuando su función, esencialmente recuperadora, mantiene una relación con su contraria, es decir, con el olvido. Convertido en un mal al que

---

8 En este sentido, toda memoria y toda historia capaz de dotar al pueblo de un sentido y de proporcionar una unidad es sobre todo una operación de producción de lo humano en el que el cuestionamiento del presente que supone la ninfa está necesariamente implicado en la forma de un olvido y una exclusión. La esencia de la memoria reparadora es la constitución de un pasado común pero también de un olvido compartido. De ahí que tanto los mecanismos de configuración de una memoria nacional (*Gestalt*) como los que disponen del pasado buscando afanosamente identidades de recambio (imagen) instituyan mecanismos de producción de olvido.

9 El objetivo de tales estrategias es neutralizar la reaparición constante de la ninfa y de ese modo hacer cesar su repetición, eternamente diferente, sobre cada presente. Para conseguir este fin son necesarias dos operaciones sobre su temporalidad. Una primera que consiste en olvidar o entorpecer la relación dialéctica que define el funcionamiento de la ninfa, es decir, negar la doble tensión temporal que la habita: el pasado, por lo que sobrevive de él, y el futuro, por el deseo que moviliza. Y una segunda que reside en desactivar la estructura de lo contemporáneo que aparece en la fractura que supone la ninfa, el lugar para un "encuentro entre los tiempos y las generaciones", lo que supone una reubicación temporal, un acomodo en la estructura del tiempo cronológico y por consiguiente una reubicación cronológica de las formas, de los hechos o de los conceptos.

enfrentarse, el olvido debe olvidarse para ser reconvertido en una memoria que salve la vida del pasado. Más que una afirmación del pasado, una memoria entendida de ese modo remite antes a un no-olvido que a una memoria misma que recupera la vida escondida del pasado. Si esa vida del pasado solo puede conservarse insertando en su interior algo que la desmiente, quiere decir que su recuperación depende del elemento que la divide interiormente.

Es exactamente la asunción de esa división interna la que no sólo asegura que su cumplimiento sea siempre imposible sino la que consigue administrar su uso difiriéndola eternamente. Las modalidades de esa dilación no son homogéneas ni se articulan cronológicamente. Una primera pero provisional diferenciación podría establecerse en función de la proximidad del elemento de litigio que porta ninfa al mecanismo que normaliza el uso del pasado y, por tanto, por el grado de negatividad que se presenta en su formación: en la *Gestalt*, orgánica y tecnificada, presentada como una pequeña grieta interior, en la *Bild*, como la extensión absoluta de la grieta donde los tiempos pierden su distinción, el presente y el pasado se confunden y el sujeto sólo se puede instituir fuera del sujeto<sup>10</sup>. Una sustituye el pueblo decidiendo su pasado e intensifica su presencia considerando al otro como un enemigo, y otra, entrega su deseo al mercado para que alimenten sus sueños a costa de su destrucción. Ambas sirven al poder, pero mientras una lo hace homogeneizando el vínculo social, la otra lo logra a través de esa memoria visiva que, dejando que seleccione aquello que no salva, impide transitoriamente sumirnos en el vacío del sujeto devorado por él.

#### 4. GESTALT

Sea como sea, la indudable presencia de ese pasado espectral, mezcla de olvido y memoria, es el gesto por el cual la violencia inmemorial de la ninfa es inscrita en un orden jurídico, transformando su original fuerza litigiosa en un poder constituyente del pasado. Sin embargo, la lógica de esa transformación no es sencilla. Si para constituirse y dictar su norma sobre el pasado, la memoria requiere para existir aquello que la niega, sólo alguien que tenga el pleno poder para decidir sobre aquello que es su excepción, en nuestro caso la figura espectral del donde no se puede diferenciar olvido y memoria, puede llegar a controlar sus efectos. Desde ese razonamiento, la memoria sólo puede ser una memoria efectiva si somete esa mezcla espectral a su decisión y de ese modo controla cualquier eventualidad que pueda excederla.

---

10 La administración del conflicto por una memoria reparadora, ya sea inducido narrativamente o partir de la producción de imágenes instantáneas, abre dos clases de pedagogía, una de carácter orgánico que estabiliza el presente con vistas a la acción, y una instintiva que separa la percepción del pensamiento, con las que exorcizar y contener su fuerza desestabilizadora.

Ese es el modo –olvidando todo olvido que escapa a su control– como la memoria no sólo resiste la incertidumbre del futuro sino que se dota de su propio fundamento: convirtiendo el espectro en un dato, reduciendo los acontecimientos a hechos específicos que den consistencia histórica a un pueblo. En lugar de reconocer esta práctica como el signo de su propia remoción, la memoria, la historia y todos los instrumentos que soslayan la práctica habitual del error o el olvido, incluyen estos últimos como el principio general que vincula los hechos a la verdad del pasado, de tal manera que los otorga legitimidad. Los hechos, fieles a su verdad histórica en la medida en que ocultan muchos otros, mantienen su “*pouvoir constituant*” no tanto por la verdad que enuncian y sacan a la luz como por la realidad que ocultan.

Esta contradicción que este tipo de memoria o de historia instituye como norma puede explicarse en el paso, descrito por el jurista alemán Carl Schmitt en *La dictadura* (1921) y en *Teología Política* (1922), por el cual la violencia divina de la ninfa, su estructura potencia de disenso, es transformada en un valor “mínimo de constitución”. La encargada de realizar esta transformación, el responsable de convertir del espectro fantasmal un recuerdo apto para inscribirse en el presente en la polis, viene dada el concepto que motivó las consideraciones del jurista alemán de la política tal y como la entienden los filósofos católicos reaccionarios como Bonald, Donoso Cortés o De Maestre: la forma. Es sabido que al año siguiente de publicar *Teología Política*, Schmitt escribe un texto titulado *Catolicismo y forma política*. En la idea política del catolicismo, dice Schmitt, se deja ver una forma “de poder histórico-universal” que configura la vida de un pueblo mediante “una energía y un brillo deslumbrante”<sup>11</sup>.

La reconversión violenta del pasado en un origen mítico, la preocupación de dotar de poder constituyente al conflicto es una operación política cuya tarea consiste en dar con una forma que logre transformar los elementos dispersos que pueblan lo humano en sujetos, o en otros términos, en dotar al pasado de una unidad estable que nos haga reposar tranquilos sobre el presente. Es un problema clásico: cómo dar forma a una dispersión. Un problema que Schmitt conocía bien y en el que centraba su análisis para tratar los elementos políticos de la teología. Desde este punto de vista, racionalizar la aparición o revelación de cualquier dato y la deducción de una norma para la acción del mismo es lo que lo instituye como teológico. Lo político que contiene el procedimiento teológico es de esa manera la dimensión inmanente que se desprende de la reducción de la aparición eventual del pasado, proceso por el cual se estabiliza el exceso que supone la aparición de la ninfa, en Schmitt

---

11 Schmitt, Carl, *Catolicismo y forma política*, Tecnos, Traducción C. Ruiz, Madrid, 2001, p. 27.

representada ya como la encarnación del anticristo. El tratamiento concreto de ese exceso —en el fondo el lugar anómico y vacío del que habla Agamben<sup>12</sup>— se gestiona y administra en formas jurídicas, revelándose así que lo propio del pasado es ser formado como material estable de una herencia, como una conquista histórica destinada a producir homogeneidad<sup>13</sup>.

De este modo, la transformación del conflicto inicial en lugar constituyente recibe en Schmitt el nombre de intensificación. La pregunta de Schmitt por la soberanía se concreta en una forma política que comande la intensificación y logre dar forma política a intereses contrapuestos. Como se sabe, esa forma política encargada de dar visibilidad a lo invisible es la modalidad de representación católica<sup>14</sup>, esto es, su capacidad de dar forma. Mediante esta forma católica, Schmitt legitima con un fundamento la autoridad del soberano convirtiendo lo heterogéneo en homogéneo, la invisibilidad (el conflicto, la stasis) en visible no como un procedimiento técnico de conversión sino como una cuestión existencial, de la que emana la legitimidad cuya raíz no es técnica sino personal. De ahí que para volver legítima la norma que cae sobre el pasado no sólo es necesaria la representación que da forma a lo invisible convirtiéndolo en visible, sino un orden de normalidad en la que renovadamente decidir, es decir, un marco que confirme a ese mismo marco como el lugar de la decisión. Ese orden de normalidad lo concede un régimen de verdad que siempre es interior al discurso, pero que se funda en una legitimidad e identidad ontológica entre la verdad y su propia representación. En función de un pasado siempre verdadero, la vida del pueblo es normalizada so pena de ser excluido bajo eufemismos sanitarios de limpieza que apenas tapaban el odio y la producción semicontrolada de violencia.

En este sentido la memoria no sólo funciona como un elemento del que se vale la voluntad soberana para constituir identidades homogéneas a los representados, sino con el mecanismo constitutivo de la norma que regulariza tanto el contenido del pasado como su acceso. Si la soberanía es la creación ilegal —no fundada— de la ley, esta funciona como la legitimidad de esa ilegala-

---

12 Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, Pretextos, Valencia, 2001.

13 La responsabilidad de dar forma recae explícitamente sobre el estado, según Schmitt, la única estancia que puede imprimir una forma. Dice Schmitt: “El estado es poder originario de mandar. Pero lo es en cuanto es fuerza de un orden para la vida de un pueblo, no arbitraria coacción por medio de la violencia” C. Schmitt, *Teología política*. Ed. Struhart y Cia, Buenos Aires, 2005, p. 23.

14 A diferencia de cómo se piensa en los pensadores republicanos que someten la stasis a un contrato, la representación católica es irreductible a contrato alguno. La decisión soberana inducida por la forma católica es eminentemente concreta y, como consecuencia de ello, resultado de una sustancia ética, un nomos, poseedor de un orden invisible que él encarna. Al no detenerse en resolver su propio enigma, el soberano puede obviar su verdad personal llenándose de un odio en el que ancla toda su imaginación y toda su memoria.

lidad. En este argumento, en el que se evidencia que la clave de la ley es su carácter retroactivo, opera una forma de memoria que tiene por tarea cubrir la violencia y la guerra que está en el origen de la política y que se debe a la lógica de la fundación sustantiva pretendida por Schmitt. En toda ley opera una memoria que cubre aquello que la ley no puede tener pero de cuya exclusión depende para funcionar.

Para muchos, esta manera de entender el mundo acusa una fuerte impronta pesimista. La “probada” maldad del ser humano, la proliferación imparable del conflicto, sólo puede pararse mediante una activación de la guerra y el conflicto como aquella instancia capaz de lograr la unidad señalando un enemigo. La clave de la enemistad motivadora de lo político depende de la capacidad para identificarlo y nombrarlo, permitiendo la consecución de una unidad o de evitar su disolución. Es la tarea final de la *Gestalt*. En ella se hace evidente, mediante la síntesis entre soberanía y representación, la posibilidad de un futuro deseable. No lo hace recurriendo a símbolos que remiten a una realidad trascendente, sino apelando a una imagen de una textura diferente, capaz de reproducir la vida pasada de un pueblo, forjarla como porvenir y hacer sentir el peligro que se acecha sobre ella. Generar homogeneidad social, creando imágenes enérgicas, que hagan posible la aclamación del soberano, es una misión que no podía dejarse en manos de la opinión pública. Era necesario un nuevo instrumento que puede proyectar imágenes gestálticas: el cine<sup>15</sup>. Mediante la precisión mimética, por su capacidad de generar un impacto en el espectador, el cine intensifica sus efectos hasta presentar el futuro antes inquietante y ahora deseable, con la fuerza de un destino único ungido no por una sentencia divina sino por el poder arcaico de la tierra (raíces). El pasado se encapsula en una figura única, que llena el presente de supuestas experiencias comunes, pero que al mismo tiempo carga al individuo de un odio que proyecta sobre lo que, precisamente por la constitución de esa figura, ha sido investido como otro. La constitución de una identidad fuerte, homogénea y activa sólo puede glorificarse, esto es, conformarse como un pasado “enérgico y brillante” que excluya toda posibilidad de olvido, pero exponiéndose a que el olvido lo penetre. Necesita esa posibilidad de olvido para seguir construyendo memorias que lo combatan.

---

15 En este sentido, no es casual que el mismo Schmitt se convirtiera en un defensor de la ley de censura de 1920. En *Teoría de la constitución* dice: “Esta última limitación es de especial interés para el proceso de los derechos fundamentales liberales, porque muestra que con la creciente intensión de la vinculación social del individuo, y con el cambio de la técnica de la comunicación, desaparece el viejo principio liberal de la distribución, convirtiéndose en simple ficción la idea de la libertad ilimitada del individuo”. C. Schmitt, *Teoría de la Constitución*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 173.

## 5. EL CAPITALISMO COMO IMAGEN

Esta forma, en Schmitt necesaria para identificar el enemigo y así poder autoconstituirse, remite a la idea platónica<sup>16</sup> que, como hemos indicado, “da forma a la vida de un pueblo” y de ese modo inscribe la vida del pasado en un orden jurídico a costa de separarla de sus otras y múltiples formas. La *Gestalt* surge así como el resultado de un trabajo de lo negativo, no en el sentido de aquello que lo borra definitivamente sino de aquello que lo conserva en su calidad destructora. Como ya se ha sugerido, ofrecer un orden al pasado y por tanto constituirlo como presente depende del olvido del propio olvido. Únicamente desde ese olvido podrá la memoria que se positiva conocer su propio fundamento.

La presencia simultánea de olvido y memoria, de destrucción y norma, a la que la *Gestalt* da forma y frena de forma circunstancial es la que se hace patente con la circulación masiva e indisciplinada de imágenes del pasado. A falta de una relación unívoca con el pasado, las historias que lo narran se multiplican compitiendo por controlar el espacio del pasado desde el que proyectar la memoria. La consecuencia, ya indicada, es decisiva: a medida que el futuro sea más incontrolable, más se moviliza el dispositivo del recuerdo. Naturalmente, en ese nuevo marco, el cine ya no dispensa identidades reelaborando el mito, sino que proporciona una serie de narraciones, dispersas y sin relación entre sí, en virtud de las cuales reconocemos nuestra vida cotidiana como un discurrir apacible. El cine proporciona identidades de recambio, que frenan momentáneamente su caída a los abismos del aburrimiento entregando material sensible para seguir alimentando su sueño. Promociona pasados ideales, precarios, escritos siempre en presente, una especie de eterno souvenir donde poder reconocerse. A diferencia de la *Gestalt*, cuya producción ficcional se debe a identidades jurídicas, la circulación de imágenes diseñadas sólo para su intercambio. Ahora se trata de un consumo indisciplinado, anárquico cuya base es la industria de Hollywood. Hay una diferencia de rango, casi ontológica, entre las imágenes de la *Gestalt* y la circulación de imágenes. En la primera prevalece una figura o un cuadro que organiza la vida de una comunidad mediante un tiempo lento, que es el tiempo del derecho. Es un tiempo regular en el que es posible generar acciones de las que poder responsabilizarse. La segunda requiere un tiempo acelerado, que coincide con el tiempo de la producción de mercancías. Lo que desde Schmitt podría pensarse como una pedagogía orgánica que de mano de la representación soberana estabiliza el presente, en la época de la imagen se

---

16 Las constantes referencias a Platón en *El concepto de lo político* así lo testimonian. C. Schmitt, *El concepto de lo político*, Alianza, Madrid, 2002.

transforma en una pedagogía instintiva que funciona mediante una memoria selectiva, librada a sí misma, que tiene como rasgo principal formar un hábito. La regularidad y la protección que procura ese hábito se inscribe como un código construido sin atender al análisis, ni actuar en función de ningún medio de conocimiento. Procede como un código naturalizado, que interioriza hasta el punto de confundirse con las reacciones instintivas del cuerpo. La protección que brinda esa memoria controla los efectos nocivos que salen a su encuentro, la contingencia inmanejable que trae el futuro. El cine, sobre todo el que se ha dejado contagiarse sin control de esa lógica, contribuye a desarrollar ese hábito, a naturalizarlo y a colocarlo en una tradición que se bifurca descontroladamente y que está hecho a la medida de nuestros deseos, o mejor, para constituirlos como tales.

Esta última modalidad, que de forma parcial determina el presente del cine, es acompañada de una política del confort, de un espacio no conflictivo donde se imponen prácticas que no parecen guardar relación con la dominación (el humor, lo divertido) pero que confirman el marco donde hacer valer su sentido. Mediante estos procedimientos, que convierten lo bello en algo natural y de posible uso cotidiano, se logra movilizar el placer de la propia imagen sin reparar en los propios objetos, demostrando una vez más que la mercancía, como intuyó Marx, no es objeto sino concentración momentánea del valor. Hablamos de la lógica que rige la publicidad. En ella, como en gran medida también en el cine y en ciertas novelas<sup>17</sup>, es el goce efectivo de la imagen y el objeto vendido lo que se impone como objeto de consumo. En este sentido, el papel de la memoria como elemento de contagio de una determinada intensidad afectiva no es menor. El recuerdo que trae al presente el producto anunciado nos permite asociar fugazmente un momento de felicidad pasada reconocible y común, pero que no ha ocurrido o no con el brillo de la imagen consumida. Todo ello en un campo visual que se abre completamente al goce y a la mirada del espectador a través de la ubicación del protagonista en escenas construidas a partir de imaginarios heredados, todos ellos altamente deseables pero donde nunca estuvimos. Las exigencias inmediatas de superar la pérdida exigen la construcción de pasados utópicos, verdaderos paraísos donde nunca hemos estado pero del que podemos cargarnos de energías para inmediatamente volver a sucumbir en el vacío. A través de las imágenes publicitarias construimos una biografía repleta de imágenes bellas que nos hacen creer que “el caos informe de lo olvidado” que nos acompaña

---

17 Hoy resulta habitual dar con novelas o películas que a la vez que reflexionan sobre su insustancialidad hacen de esta su condición de autenticidad; en la medida en que muestran la incapacidad de la memoria para con el pasado resultan más verdaderas. La máquina publicitaria se entrega al mismo procedimiento: todo es más verdadero si su exhibición nos muestra su propia ficción.

en todo momento, es decir, los lugares que nunca visitamos, las mujeres con las que no estuvimos, es susceptible de ser transformado en un orden al que aferrarse ante la incertidumbre futura. A diferencia de las historias colectivas donde uno se siente parte de una gran empresa, ahora se impone la circulación infinita de deseo que la memoria dispone para el libre consumo del individuo.

Plegados a la máquina publicitaria no hay orden alguno. Lo que ha sido construido para dotar de un pasado a los individuos es en realidad una máquina de producción de carencia. No hay nada en el goce de la imagen que convierta el pasado en una experiencia. Se trata justo de lo contrario. Esa imagen, en tanto no es sino la presencia de una ausencia, es la materialización de un olvido ya irreparable, inabordable para elaborar desde él una experiencia, pues sobre él solo cabe una memoria que lo produzca infinitamente. Es la lógica misma de la excepción. A cada gesto voluntario de la memoria más olvido y tanto más fuerte la necesidad de olvidar, necesidad de olvido que es también signo de la culpa<sup>18</sup>. A fuerza de ser paradójica, la memoria producida se hace indistinguible de su olvido y genera una monstruosa conciencia culpable que se vuelve universal. Cuando la imposibilidad del uso del pasado se extiende, cuando el escenario que Giorgio Agamben ha descrito como lo improfanable se imponga como una realidad incontestable, cuando la descualificación de la vida del pasado que yace como un gelatina indiferenciada se disponga para ser definitivamente olvidada, entonces, si no es ya, se hará visible que el espacio que el cine quiere mantener como propio y diferente no es sino una enajenación que sobrevive dejándose embriagar en su propio vacío. En este espacio sin afuera, sin testigo, la burguesía mundial que Agamben localiza en el Homo Sacer solo puede contemplarse infinitamente en una imagen imposible, espectral, que le devuelve la publicidad y tras ella el cine. Sus efectos, colaterales, no están porvenir.

## 6. ¿SUEÑAN LOS ANDROIDES CON OVEJAS ELÉCTRICAS?

La inquietante presencia de memoria y olvido, de ausencia y norma que en *Metroplis*, el filme de Fritz Lang, era solo una realidad intermitente, es lo que domina las imágenes futuristas de *Blade Runner*. En ella prevalece el caos. La compañía que gestiona la ciudad (Tyrell), que ha inducido al individuo a incorporar en su conciencia una norma pragmática y universal que los

---

18 Como pone de Manifiesto Roberto Espósito en *Immunitas* el proceso de imputar una culpa a la vida, aún cuando la acción que la origina no haya ocurrido, no sólo invierte la lógica entre culpa y condena (la culpa no es el motivo sino la condena), sino que también fija la culpa como destino. Roberto Espósito, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Amorrortu, Buenos Aires, 2005, p. 50.

convierte en replicantes para salvarlos, ya no puede conciliar lo individual y lo universal, sino que se ha convertido en una máquina monstruosa de generar olvido. El replicante es el objeto salvado cuando la memoria solo puede experimentarse como olvido, cuando la incorporación de su ley anuncia una normalidad cercana a la muerte.

En estas condiciones, que con más o menos detalle definen la ciudad global, solo cabe pensar una memoria como prótesis. Mediante ella nos dotamos de un pasado para gestionar sus emociones y, como dice el mismo guión, así poder controlarlos mejor ¿Por qué solo se puede soñar con ovejas eléctricas? Las ovejas eléctricas, o mejor, el hecho de que solo los androides puedan soñar con ellas, supone la eliminación furtiva del futuro como dimensión donde desplegar expectativas deseables. A la inquietud que infunde el futuro, el individuo/replicante responde con identidades adquiridas que asume irreflexivamente. Las prótesis de recuerdo que recibe Rachel con el fin de comprenderse a si misma, dar un sentido a su vida y proyectarlo al futuro conforma temporalmente al individuo al tiempo que confirma la sociedad que la produce. Mediante esos recuerdos procedentes de imaginarios robados, que fuerzan a soñar con ovejas eléctricas y por tanto a eliminar el futuro como una dimensión posible, se constituyen acontecimientos, cuyos efectos colaterales son el caos y la anarquía. Justamente esa es la tragedia que Ridley Scott quiere iluminar con su película, especialmente con la escena final original. La suya es una narración sin catástris, la extensión de la culpa sin acción. Ni la armonía clásica ni las mediaciones de la representación pueden hacer memoria de “todos esos momentos que se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia” que en el tiempo del final se presenta como victoriosa. En la arrasadora presencia de esa “especie de vacío” se visibiliza la verdad de los diques normativos que los occidentales hemos creado para sobreponernos a nuestro propio instinto nihilista. “Todo lo que podía hacer es sentarme allí y verle morir”, dice el personaje que interpreta Harrison Ford. Esta actitud contemplativa, motor indudable del relato que vemos, no es ya la voz de Harrison Ford. Es el baile constante y anárquico de la ninfa.

Ciertamente, este final desolador que arruina toda esperanza puede ser leído como el fin de la pesadilla. Sin embargo, la segunda versión, obligatoria para su distribución comercial, en el que la pareja tiene una posibilidad final de memoria supone aceptar el marco de reconocimiento que alienta la industria cinematográfica, el mismo que la película muestra como causante directo de la anarquía en la que se vive en Los Ángeles en 2019. Por eso la posibilidad de esa memoria última solo puede ser la corroboración del nexo entre memoria y olvido que ha generado un espectro insepulto que “retorna eternamente, pero que, precisamente por eso, es absoluta, eternamente inasu-

mible”. Su indudable presencia hoy, en el mundo y en el cine, es una de las firmas de un mecanismo de disciplina social que funciona haciendo del pasado una estancia donde se hace imposible cualquier identidad biopolítica definible.

Recibido: 26 de febrero de 2012

Aceptado: 20 de diciembre de 2012