

La estética entre las formas de la memoria: políticas de la memoria y memoria política

Sabrina Barbalarga¹ y Lucas Bazzara²

Resumen

La estética es el pensamiento del arte, es decir un pensamiento de lo que no piensa (Ranciere, 2005:24). Las obras que efectúan ese pensamiento guardan necesariamente relación con un pasado (del que proceden) y con un porvenir (en el que advendrán). Cuando este pensamiento mudo se expresa en la órbita traumática de nuestro pasado reciente recorre los rincones dolorosos de una memoria sensible que lo afecta, manifestándose como huella. Las políticas de la memoria vigentes en la actualidad entran en resonancia con estas obras, de modo que aquéllas alientan la producción de éstas, las cuales a su vez intervienen en el ámbito de dichas políticas.

De lo que se trata es de pensar la relación entre las políticas de la memoria, pertinentes y necesarias en la trama político-cultural para la consolidación democrática de un Estado-pueblo, y los inconvenientes y utilidades que ello supone para la estética.

¹ Sabrina Barbalarga es estudiante avanzada de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UBA). Participa en el proyecto de investigación UBACyT 2012/2015 “Estética y memoria: los problemas de la representación social de los fenómenos políticos”. Contacto: sbarbalarga@gmail.com.

² Lucas Bazzara es estudiante avanzado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UBA). Participa en el proyecto de investigación UBACyT 2012/2015 “Estética y memoria: los problemas de la representación social de los fenómenos políticos”. Contacto: lucas.bazzara@gmail.com.

La estética entre las formas de la memoria: políticas de la memoria y memoria política

INTRODUCCIÓN

La memoria fue el deber de los años posteriores a la dictadura. En los primeros años de la transición democrática se llevaron adelante desde el Estado algunas prácticas y disposiciones tendientes a asumir ese deber. Sin embargo, debido a la presión que ciertos sectores dominantes vinculados al régimen militar ejercieron sobre el poder ejecutivo, estas medidas fueron resquebrajándose. Se instauró entonces una etapa de concertación signada por la negociación dinámica entre el gobierno de transición y las Fuerzas Armadas que acabó incluyendo las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los indultos menemistas posteriores. La matriz social interpretativa que se consolidó y moldeó la sensibilidad común durante casi dos décadas se apoyó en la denominada “teoría de los dos demonios” que exculpaba a cómplices y responsables al comparar y relacionar los actos de violencia y terrorismo de estado llevados a cabo por el gobierno de facto con la violencia ejercida desde las organizaciones guerrilleras.

Frente a esta memoria anquilosada que fomentaba la superación y reconciliación con respecto a aquellos años dictatoriales, las organizaciones de derechos humanos denunciaron la elaboración oficial de lo sucedido y sostuvieron la exigencia de “memoria, verdad y justicia”.

El deber de memoria fue entonces irregularmente impulsado por el Estado y de manera ininterrumpida por organizaciones no gubernamentales. Así lo resume Beatriz Sarlo:

“La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina [...]. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad”(Sarlo, 2012: 24).

Durante la presidencia de Néstor Kirchner se produjo un cambio en la actitud gubernamental. La problemática de la memoria y los derechos humanos comenzó a tener un rol fundamental en la agenda pública. La gestión kirchnerista absorbió las demandas de las organizaciones de la sociedad nucleadas alrededor de estas temáticas y las convirtió en políticas públicas. De este modo, a través de la implementación de políticas públicas de la memoria, el deber de memoria pasó a ser asumido y reivindicado desde el Estado.

A partir de esta institucionalización de las demandas históricas de los organismos de derechos humanos se desplazó la teoría de los dos demonios como matriz social interpretativa y comenzó a moldearse una nueva sensibilidad colectiva.

El punteo previo nos será de utilidad para enmarcar el presente trabajo. En ocasiones volveremos explícitamente al marco referido, otras veces permanecerá sobrevolando como una atmósfera a la que no se menciona pero que se respira.

Dividiremos el trabajo en dos apartados. La primera parte estará dedicada a pensar el deber de memoria en una doble relación: por un lado, ligado a la necesidad histórica, jurídica y moral de volver sobre las heridas simbólicas colectivas que se imprimen en

las capas profundas del cuerpo social y que exigen ser recordadas; por el otro, el deber de memoria se impone desde fuera y se asume como obligación, por lo que podría asentarse sobre el deseo y ejercer su limitación. En ese doble vínculo difícil la memoria obligada se indefinía entre su utilidad y su inconveniente.

La segunda parte, finalmente, versará sobre la relación de la memoria con el arte. Se abordará la memoria desde su cariz estético y se pensará a partir de allí la posibilidad de un recuerdo por venir. Para ello se recurrirá a algunas producciones ficcionales argentinas de los últimos años que trabajan sobre la memoria de la última dictadura militar, y se las pondrá en relación con las políticas de la memoria de su época.

EL DEBER DE MEMORIA Y EL PHARMAKON

Convocar los recuerdos es tan inútil como ahuyentarlos.

Dos veces junio, *Martín Kohan*

El hecho de estar ahí, en el presente y no en la ciénaga de la memoria, aunque no ignora que lo arcaico perdura en lo material, en los huesos y en la sangre, de estar ahí, en la luz de la mañana, le produce un temblor de gozo y un sobresalto de liberación.

Glosa, *Juan José Saer*

El deber de memoria —conceptualizado profusamente en la Europa posterior al Holocausto— se constituye como una resistencia al olvido, como reparación moral y restitución de justicia. El testimonio, la construcción de museos, la erección de memoriales, las fechas y discursos conmemorativos, las publicaciones de investigaciones, obras e intervenciones artísticas, son algunas de las formas en que la preservación de esa memoria se expresa. Es además el modo en que se preserva la presencia de los ausentes: “El deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros que ya no están pero que estuvieron” (Ricoeur, 2008: 120). Obligados, en algún sentido, a continuar su lucha, por otros medios, a través del recuerdo. Pero, quizás, obligados también a postergar el deseo en nombre de este deber. Es este aspecto del deber de memoria, caracterizado por Ricoeur como “lo que se impone desde fuera al deseo y que ejerce una limitación sentida subjetivamente como obligación” (Ricoeur, 2008: 119), el que puede hacer derivar el ejercicio de memoria en abuso de memoria.

No estamos muy lejos de lo que afirmaba Nietzsche en su *Segunda consideración intempestiva*. Si bien no se refería allí a la memoria, sí lo hacía a la relación con el pasado a través de la Historia; y de las tres formas de hacer historia que distinguía,³ la utilidad o el inconveniente no residía en la elección de una por sobre las otras dos sino por una combinación precisa que evitara las descompensaciones y los excesos. Si en

³ Las tres formas de hacer historia que planteaba Nietzsche en su libro eran: la historia monumental, la historia anticuaria y la historia crítica. La historia monumental es aquella que construye modelos para imitar y superar, perpetúa la grandeza en la admiración de algunos sucesos y personajes del pasado pero a costa de obliterar la admiración y despertar el desprecio de sucesos y personajes del presente. La historia anticuaria es la historia de la conservación de las costumbres y la veneración de las tradiciones, por lo que en exceso, de no equilibrarse lo que conserva con lo que engendra, puede dejar de servir a la vida para momificarla. La historia crítica, por último, es aquella que condena el pasado para luego confiarlo al olvido. Pero aún cuando todo pasado merezca ser condenado, la condena de todo el pasado es igualmente peligrosa para la vida.

Nietzsche la necesidad de la Historia para la vida puede volverse deterioro y degradación de ambas, pues “existe un grado de insomnio, del rumiar y del sentido histórico que atenta contra lo vivo y lo conduce a la perdición, con indiferencia de si se trata de un ser humano, un pueblo o una cultura” (Nietzsche, 2006: 17), en Ricoeur la necesidad de un deber de memoria puede pasar por abuso de memoria, “en el sentido de una dirección de conciencia que se proclama a sí misma portavoz de la demanda de justicia de las víctimas. Es esta captación de la palabra muda de las víctimas la que hace cambiar el uso en abuso” (Ricoeur, 2008: 121). Parece ser el pensamiento de la prudencia el que mueve aquí a ambos autores, como si coincidieran en que finalmente todo se reduce a un tema de grados, de cuyo equilibrio pudiera resultar que servir a la historia y a la memoria sea servir a la vida, a aquella “fuerza plástica” –como la llamaba Nietzsche- de cada humano, de cada pueblo, de cada cultura. Ahora bien, el grado fronterizo que secciona hacia uno y otro lado los segmentos de utilidad e inconveniente no lo podemos sugerir aquí. Su determinación corresponde a una relación de fuerzas entre la ética de una vida (de un ser humano, un pueblo o una cultura) y la moral de una época. Éticamente, esta determinación será siempre provisoria; moralmente, tendrá la ilusión de una permanencia.

Quisiéramos proponer, en este punto, la hipótesis de una adaptación y actualización del mito del Fedro, barruntando la posibilidad de pensar el deber de memoria como *pharmakon*.

Será necesario para ello recordar el mito: el llamado mito del Fedro remite al mito egipcio sobre el origen de la escritura, aparecido hacia el final del libro de Platón, *Fedro*. Allí Sócrates cuenta a Fedro la historia de Zeuz, semidiós inventor de la geometría, la astronomía, los dados y los caracteres de la escritura. Zeuz se presenta ante el dios Zamus, quien por entonces reina en todo Egipto, y le ofrece sus artes. La escritura, dice su inventor, es un *pharmakon* para la memoria, un remedio para hacerla menos deficiente, una cura para hacer a los hombres menos olvidadizos, una pócima mágica, benéfica y reparadora (“He aquí, oh rey, dijo Zeuz, un conocimiento que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos y más capaces de acordarse: la memoria así como la instrucción han hallado su remedio –*pharmakon*”)(Derrida, 1975: 111). Pero Zamus cuestiona del *pharmakon* la posibilidad de producir los efectos contrarios, y adjudica a la escritura el embotamiento de la memoria, el poder nocivo de un artificio cuyo uso fortalecerá la rememoración pero empobreciendo la memoria auténtica, remplazando sabiduría por conocimiento, memoria por rememoración (“Y el rey replicó: [...] Pues este conocimiento tendrá como resultado, en los que lo hayan adquirido, el volver olvidadizas a sus almas, pues dejarán de ejercitar su memoria: confiando en efecto en lo escrito, será desde fuera, gracias a huellas exteriores, y no desde el interior y gracias a ellos mismos, como se acordarán de las cosas. No es pues para la memoria, sino para la rememoración para lo que tú has descubierto un remedio”)(Derrida, 1975: 152-3).

Finalmente, la autoridad del dios rey prevalecerá por sobre el ofrecimiento del dios inventor y decidirá que el *pharmakon*-escritura es venenoso. Es de este modo que Platón –a través de la figura de Sócrates, que convence a Fedro apoyado en la palabra autorizada del dios rey- terminará por privilegiar, al interior de una estructura binominal de posibilidades, la virtud del habla y la memoria viva por sobre la escritura y la rememoración inane. Pero lo que interesa a nuestros propósitos es la ambigüedad del término griego –sólo determinable a posteriori por una autoridad-, cuyo carácter indecible lo vuelve a la vez sanador e infeccioso, benéfico y ponzoñoso, útil e inconveniente. El *pharmakon* puede estar dado como veneno perjudicial y revelarse

como remedio benéfico, y viceversa. Guarda pues una impronta inconsistente, impropia, indeterminada.

En *La farmacia de Platón*, texto en el que se exponen los fundamentos del platonismo a través del mito del Fedro, Derrida recuerda la desconfianza de Platón respecto del *pharmakon*, para quien “no existe remedio inofensivo. El *pharmakon* no puede nunca ser simplemente benéfico. Por dos razones y a dos profundidades distintas. En primer lugar, porque la esencia o la virtud benéficas de un *pharmakon* no le impiden ser doloroso (...). Luego, más profundamente, más allá del dolor, el remedio farmacéutico es esencialmente perjudicial porque es artificial” (Derrida, 1975: 148).

Al margen de la insistencia de Platón por subordinar la escritura –o *pharmakon*- al habla, tema que aquí no nos convoca, esta cita nos devuelve al problema del deber de memoria, en la medida en que éste está vinculado a lo doloroso y a lo artificial, pues por un lado, el trabajo de memoria sobre las pérdidas físicas y las heridas simbólicas producidas por acontecimientos traumáticos –como lo fueron los crímenes de la dictadura– es fundamental para el trabajo de duelo (“el trabajo de duelo es el camino obligado del trabajo de recuerdo”, dice Ricoeur) (Ricoeur, 2008: 106); y por otro lado, esa memoria obligada que supone el deber de memoria tiene, si se puede decir así, la artificialidad de lo que se impone desde fuera, de lo que decide desde fuera, en el sentido derridiano de fijación de la ambivalencia a través de una autoridad, o en el sentido ricoeuriano de captación de la palabra muda del otro.

Y desde luego, la memoria es también un bien común, y justamente allí reside la necesidad de entenderla como un deber y de implementar políticas públicas que la sostengan, pues la memoria activa de los sucesos y consecuencias que se imprimen en las capas profundas del cuerpo social –como los de un pasado reciente argentino atravesado por una dictadura cívico-militar– es una necesidad jurídica, social y política. Estas heridas simbólicas colectivas exigen curación, y debernos a la memoria es el *pharmakon* del que disponemos para sanarlas. Entre el ejercicio necesario y su abuso posible, entre la utilidad virtuosa de servirle para que sirva a la vida y el inconveniente de verla transformada en una verdad hipertrófica, se juega ese indecible que es la memoria de lo que somos.

Cuando los acontecimientos traumáticos que se recuerdan operan en el plano de las manifestaciones artísticas, ello también supone una ambigüedad, pues la memoria, en su dimensión estética, es esencialmente enigmática. Es lo que intentaremos abordar en el apartado siguiente.

LA MEMORIA ESTÉTICA Y EL RECUERDO POR VENIR

¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente –y ni hablar en el futuro- era pequeña en comparación a la intensidad del amor. Ese era mi orden, entonces: primero amor.

Los topos, Félix Bruzzone

Volver la historia sobre sus propios pasos; recorrer -un individuo, un pueblo o una cultura- los segmentos de olvido que configuran la trama no visible de su pasado; recuperar y hacer presente aquello que aún en el silencio se resiste a morir en la noche de los tiempos; transitar los rincones dolorosos de los acontecimientos que marcan a fuego el devenir de un país; en fin, hacer perseverar la memoria –o perseverar *en* ella- puede manifestarse de distintas maneras: puede tomar la forma de la palabra de un sobreviviente que atestigüe la sistematicidad criminal del accionar estatal; la conmemoración traducida en espacios de la memoria, monumentos, placas, nombres de calles y torneos de fútbol; la producción de documentos académicos y materiales educativos; pero ¿qué sucede cuando ese recuerdo se expresa con los medios del arte y toma un cariz estético? O dicho de otro modo: ¿Qué relación guarda el arte con la memoria? ¿Hasta qué punto el arte recuerda y bajo qué condiciones crea la atmósfera para una memoria futura? Y más precisamente, ¿cómo se vincula el arte con el pasado reciente y con las políticas de la memoria vigentes en la actualidad? ¿Es acaso posible extraer lo nuevo de lo viejo? ¿Bajo qué condiciones?

Si el apartado anterior estuvo dedicado a pensar el doble vínculo de la memoria como deber, indefinido entre su necesidad y su limitación, de lo que se trata ahora es de abordar la memoria en el marco del arte, y pensar a partir de allí las posibilidades de un recuerdo estético y sus características.

Resulta oportuno tener presente, en este punto, aquella frase de Ranciére según la cual “no siempre hay política, aunque haya siempre formas de poder. De la misma manera, no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza” (Ranciére, 2011: 36). Es decir que el arte se distingue de los medios y las disciplinas por los que se expresa, y se define –como veremos– como la instancia de quiebre del orden configurado por esos medios y disciplinas (lo que hace suponer que sin el elemento disruptivo el componente artístico no se manifiesta).

Siguiendo la línea rancieriana, la configuración de este orden está dada por la identificación entre un determinado visible (que regula qué es lo que se puede ver, cómo se lo ve y qué pasa por invisible) con un determinado decible (qué se dice de lo que se ve, quién habla y qué pasa por ruido, qué sujetos, objetos y categorías se constituyen en el centro y qué otredades en sus márgenes), distribución cuya consolidación comporta un “régimen de visibilidad”.

“No existe arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal” (Ranciére, 2011: 58). Pero el arte es el principio de ruptura de esa forma que lo identifica. “Todo arte supone una determinada división de lo sensible” (Ranciére, 2011: 58). Pero el arte es el signo de quiebre de esa división. Esta separación, este quiebre es lo que para Ranciére comparten arte y política, pues “se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Ranciére, 2011: 65).

El campo de la memoria no es ajeno a la configuración de este régimen de identificación, pues también él constituye y dispone un determinado reparto de lo sensible, por lo que podríamos hablar de un *orden del recuerdo*. Pero justamente por no ser ajeno a este entramado de lo sensible tampoco es impermeable a las intervenciones estéticas (y políticas) que pudieran irrumpir en su seno para socavarlo.

Llamamos *memoria política* a aquellas manifestaciones estéticas que operan como principio desarticulador del régimen de visibilidad del recuerdo, cualquiera sea. Manifestaciones que son estéticas *por* operar esa desarticulación. Manifestaciones cuya estética es política y cuya política es estética. Y la llamamos memoria política para

diferenciarla de las políticas de la memoria, a las que consideramos función de la dinámica del recuerdo colectivo, común, comunicable.

Una política de la memoria es una memoria política desplegada en el tiempo, es decir una manifestación disensual en el marco de una determinada sensibilidad de la memoria en la que irrumpe disruptivamente pero cuya sedimentación y consolidación reconfigura el orden del recuerdo hasta perder en él su componente disensual, estético, político.

Quizás esta desarticulación sensible, previa a cualquier sedimentación, sea el sentido por excelencia de la ficción. El trabajo de la ficción, dice Ranciére, consiste en “producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos (...). Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y (...) las coordenadas de lo representable” (Ranciére, 2011: 66-7). Lejos de tratarse de la creación de un mundo imaginario, la ficción presenta un real marginal, en las fronteras pujantes de las configuraciones estables de sentido consideradas como reales. O a la inversa: lo que pasa por real no es más que una ficción más, sólo que la imperante (sedimentada y consolidada): “Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí” (Ranciére, 2011: 77).

En lo que se refiere al caso argentino, en los últimos diez años la ficción vinculada a la memoria de la última dictadura ha introducido en ocasiones ese principio desarticulador productor de disenso. En el marco de una década caracterizada por la iniciativa estatal en la recuperación histórica de esa memoria⁴ –y con el apoyo de organizaciones no gubernamentales que previamente habían afrontado en soledad la persistencia de esa lucha contra el olvido– lo que se inició como una memoria política encargada de transformar el tejido sensible que en la década del noventa se había configurado en base al olvido y al perdón, pronto fue objeto de crítica por parte de estas producciones, por considerar homogeneizado y homogeneizante el discurso sobre el pasado reciente.

De entre estas ficciones,⁵ quisiéramos demorarnos unos instantes en la novela de Félix Bruzzone, *Los topos* (2008), pues ella condensa lo más radical de la memoria política:

⁴ Sin pretender ser exhaustivos, la impronta de dicha iniciativa estatal se puede reconocer en hechos como fueron la creación del Espacio para la Memoria en la ex ESMA, la orden de retirar los cuadros de Videla y Bignone del Colegio Militar, la sanción del 24 de marzo como Feriado Nacional inamovible y Día Nacional por la Memoria, Verdad y Justicia. En el ámbito jurídico la Corte Suprema de Justicia sancionó la inconstitucionalidad de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida, a partir de lo cual se pudieron enjuiciar y condenar ex represores, genocidas y apropiadores de bebés, y por otra parte el presidente Néstor Kirchner ratificó el Tratado Internacional de Derechos Humanos. Asimismo, Cristina Fernández suscribió en París la Convención contra la desaparición forzada de personas y firmó un decreto que levantó el secreto militar para casos de delitos de lesa humanidad. Por último, en el campo cultural también se han llevado a cabo concursos y políticas de fomento a las producciones vinculadas a los derechos humanos y la memoria.

⁵ Podríamos mencionar el caso de la novela de Martín Kohan, *Dos veces junio* (2002), como gesto de anticipación a los años considerados por nosotros, en la medida en que allí la ficción dice lo que no había sido dicho y da la palabra, como dice Sarlo, a “aquello sobre lo que no existe testimonio en primera persona: el militar apropiador de chicos, hundido en lo que Arendt llamó la banalidad del mal: y el soldado que lo asiste con disciplina inconvencional, ese sujeto del que tampoco hay rastro testimonial: el que supo lo que sucedía en los chupaderos y lo consideró una normalidad no sometida a examen (el punto extremo de quienes pensaron que *mejor era no meterse*)” (Sarlo, 2012: 164). Asimismo, ha de destacarse la película de Albertina Carri, *Los rubios* (2005), como expresión de esta estético-política no homogeneizante, por cuestionar la identidad que comúnmente enlaza el hecho de ser hijo de padres desaparecidos con la militancia que reivindica la lucha de sus padres, y con ello el cuestionamiento al “mandato” de los hijos de la “generación perdida”; y también por explorar la memoria en la aporía de una verdad que se escapa, a través de testimonios que lejos de reconstruir el pasado sólo presentifican su ausencia. *Diario de una Princesa Montonera -110 % Verdad* (2012) es la obra de Mariana Eva Pérez, un

el personaje protagonista es hijo de desaparecidos, tiene una abuela que le asegura que tiene un hermano nacido en cautiverio, y una novia que sin familiares desaparecidos milita en H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y le insiste a él, quien no se muestra interesado, para que participe en la agrupación. Conoce a la travesti Maira y se enamora, descubre que también ella es hija de desaparecidos, que puede tratarse de su hermano nacido en cautiverio y que es una vengadora asesina de policías represores. Le pierde luego el rastro y al enterarse que podría haberse ido a vivir a Bariloche se desplaza hacia allá. La búsqueda es confusa: si al inicio de la novela el protagonista quería dar con su hermano desaparecido, luego va en busca de su amada Maira, de quien descubre podría ser su hermana. A todo esto nunca supimos ni nos enteraremos del nombre del protagonista, quien antes de irse al sur además pierde su casa (usurpada por unos albañiles), le roban el auto, su billetera y su D.N.I., mueren sus abuelos y se separa de su novia. Objetivamente, sin pertenencias ni valores identitarios, se convierte en un perfecto vagabundo. Todo sucede como si la búsqueda errara en el vacío; el protagonista, despojado –si se puede decir así– de sí mismo (o quizás absolutamente despojado hacia sí mismo), realiza un doble movimiento hacia el pasado y hacia el por-venir: “Volver allá [a Moreno, donde se había criado junto a sus abuelos] iba a significar la recuperación de muchas cosas, algo fundamental para seguir avanzando. Un paso hacia atrás que permitiría dar muchos hacia adelante” (Bruzzone, 2008: 39). Una suerte de paradoja temporal que hace posible que ir hacia atrás sea ir hacia adelante. La *memoria* toma entonces un nuevo cariz: se *presenta* como *devenir*. Los rasgos imposibles de este tiempo no cronológico se realizan en cada desplazamiento geográfico, en cada nueva búsqueda, en cada nueva pérdida.

Su pasado, tanto lo marca como lo libera: se establece como condición de posibilidad de lo nuevo y se pierde en el olvido de su devenir. Repostero, albañil, vagabundo, nuestro protagonista anónimo termina travistiéndose en Bariloche, planeando dejarse levantar por El Alemán, posible ex represor de quien sospecha pudo haber sido el asesino de Maira (pero con quien llega a convivir y de quien también se enamora). La memoria, antes de ser una reconstrucción del pasado, funciona como producción de futuro, y allí reside la radicalidad de su estético-política, pues crea las condiciones para la posibilidad de un recuerdo por venir, un recuerdo *del* devenir y *en* devenir, un recuerdo todavía no nuestro pero por apropiar. Hacia atrás y hacia adelante este recuerdo se expresa, respectivamente, como huella de lo que precede y como promesa de lo que ha de advenir: de un lado se trata de una *memoria de la sensibilidad* que, en función del pasado, procura no olvidar; del otro, *una memoria de la voluntad* que no es sino puro olvido, ya no una función del pasado sino del futuro, o lo que es lo mismo, funcional a lo desconocido.

Y en ese deseo o necesidad de incertidumbre habita y se arrastra el arte, porque si como habíamos anticipado, la memoria estética es esencialmente enigmática, ello se debe a que es el enigma el que constituye el carácter estético de esa memoria, su componente ambiguo y disensual irreductible a todo orden del recuerdo.

CONCLUSIÓN

blog devenido libro sobre una hija de desaparecidos (como lo es la autora), cuyas vivencias son narradas en parte a la manera de un cuento infantil (con héroes y villanos, hadas y príncipes azules) y donde los comentarios, de apariencia quizás banales, muestran por debajo una escritura desplazada, imposible de ser enmarcada en el modo discursivo de las organizaciones de derechos humanos ni en el de la academia; singular incluso como prosa ficcional.

De la ambigüedad del *pharmakon* a la ambigüedad estética, la memoria se nos ha presentado más como una fuerza oscura que como un nivel simple de realidad. Su indefinición ha sido el aspecto de un doble vínculo mantenido con el deber impuesto por el dolor, y en la indecibilidad con que lo hemos caracterizado el deber de memoria resultó a la vez útil e inconveniente, necesario para la vida y limitador para el deseo.

Si en este aspecto de la memoria hemos visto su ambigüedad en lo que tiene de indecible, hubo otro aspecto que duplicó esa ambigüedad: nos referimos a la memoria estética y lo que ella tiene de enigmática.

Si todo recuerdo tiene sus regulaciones, sus reglas de producción, hemos visto que es el abordaje estético el que puede suspender o poner en entredicho una determinada configuración sensible de la memoria. Pero frente a una sensibilidad ya configurada, aquella que irrumpe para agrietarla no puede ser otra sensibilidad configurada, antes bien se define por la grieta que produce y por el principio desarticulador que opera: la estética *es* esa grieta. De allí que la memoria estética sea una memoria política, pues comparten el gesto disruptivo. Y de allí también que esta memoria estético-política se diferencie de las políticas de la memoria, por formar éstas ya parte de una sensibilidad común del recuerdo. Así es como la memoria estético-política se presenta como devenir, pues como grieta que es y apertura que produce no está configurado aún el modo de su recuerdo, por lo que se abre a la posibilidad de una memoria nueva, desconocida, enigmática, por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruzzone, Félix 2008 (2008) Los topos (Buenos Aires: Mondadori)
- Derrida, Jacques 1975 (1972) La diseminación (Madrid: Fundamentos)
- Kohan, Martín 2005 (2002), Dos veces junio (Buenos Aires: Manantial)
- Nietzsche, Friedrich 2006 (1974) Segunda consideración intempestiva (Buenos Aires: Libros del Zorzal)
- Pérez, Mariana Eva 2012 (2012) Diario de una Princesa Montonera -110 % Verdad (Buenos Aires: Capital Intelectual)

-Rancière, Jacques 2011 (2004) El malestar en la estética (Buenos Aires: Capital Intelectual)

2011 (2008) El espectador emancipado (Buenos Aires: Manantial)

- Ricoeur, Paul 2008 (2000) La memoria, la historia, el olvido (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica)

- Saer, Juan José 2010 (1988) Glosa (Buenos Aires: Seix Barral)

- Sarlo, Beatriz 2012 (2005) Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión (Buenos Aires: Siglo XXI)