

Notas a una estética del olvido

Cecilia E. Lasa

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La literatura no se ha mantenido indiferente respecto de sucesos que han dejado marcas en la historia de las sociedades, particularmente aquellos concebidos como traumáticos. Tradicionalmente, las narraciones suscitadas por ellos se sustentan en el trabajo con la memoria y delinear un sujeto que asume el estatuto de testigo narrador. En este marco, ¿resulta factible pensar relatos que se funden en el olvido? Si así lo fuera, ¿qué tipo de sujeto propondrían?

Tales cuestiones invitan a pensar y discutir una estética del olvido. Esta estética torna evidentes las limitaciones del lenguaje para abordarlo como objeto y confieren a quien narra una subjetividad diferenciada del sujeto de la memoria, por la cual no intenta superar aquellas dificultades sino que las asume, las expone y las explora.

La estética del olvido propone una lectura alternativa a la que lo opone, sin mayores contemplaciones, a la memoria –antinomia en la que el primero de los términos se reviste una valoración negativa–. De mismo modo que autores como Huyssen (2001) y Ricœur (2004) rescatan las dimensiones políticas y éticas del olvido como elemento constitutivo de la memoria, es posible distinguir en él cierta fertilidad estética que posibilite el surgimiento de un *ars oblivionalis*.

Palabras clave

literatura – memoria – olvido – estética – sujeto

Introducción

De las palabras iniciales que prologan el relato de *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, se desprenden dos cuestiones que resultan de particular interés para abordar el problema del relato de los hechos traumáticos: por un lado, la razón por la que se decide emprender la narración y, por otro, el fin que se persigue. Al respecto, la

narradora señala: “Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina (...) porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. (...) [S]i al fin hago este esfuerzo de hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror (...) no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar” (Alcoba, 2010: 12). La declaración manifiesta del motivo así como del objetivo del relato suscita reflexiones en torno a la construcción del sujeto que evoca así como a la naturaleza del olvido que pretende. En este sentido, puede pensarse que los hechos traumáticos, del mismo modo que generan narraciones que se sustentan sobre el trabajo con la memoria, producen relatos que se apoyan en el olvido y, al hacerlo, tornan evidentes las limitaciones del lenguaje para abordarlo y confieren a quien narra una subjetividad diferenciada de la que conforma al sujeto de la memoria, por la cual no intenta superar aquellas dificultades sino que las asume, las expone y las explora. Con el fin de poner en discusión dicha hipótesis de lectura, el presente trabajo explorará el estatuto teórico del olvido y del sujeto que se posiciona ante él. Para tal reflexión se emprenderá un recorrido de textos y autores que han pensado estas cuestiones y se remitirá, además, a la novela de Alcoba en tanto sea necesario esclarecer o ilustrar determinados aspectos de la discusión.

Leer y escribir el olvido

Constituir el olvido en objeto de lectura y escritura implica, en primera instancia, pensar el olvido. La mayor dificultad que debe sortear esta empresa estriba, quizás, en la inexistencia de una tradición –literaria, filosófica– que haya colocado al olvido en el centro de su debate y que funcione como marco de referencia al momento de emprenderla. Esta “falta de atención sobre el olvido [que] se documenta en la filosofía desde Platón hasta Kant y desde Descartes hasta Hiedegger, Derrida y Umberto Eco”, (Huysen, 2011: 143), explicaría el hecho de que “no tenemos una fenomenología del olvido” (143). Se torna imperiosamente necesario, entonces, para discutir sobre las posibilidades de lectura y escritura del olvido, reflexionar sobre su naturaleza y modalidades.

En primera instancia, es lugar común pensar el olvido conformando una antinomia con la memoria, en la cual aquel se reviste de una “imagen negativa” (143). En la lógica de este par binario, si “la memoria puede ser considerada crucial para la cohesión social y cultural de una sociedad [dado que] cualquier tipo de identidad depende de ella” (143), el olvido, por oposición, se concebirá como “un fracaso evitable” (143). En esta línea, se inscribiría la noción, señalada por Ricœur, del olvido como “enemigo de la memoria y de la historia” (2004: 13) puesto que “es el pasado, en su doble dimensión mnemónica e histórica, el que, en el olvido, se pierde; la destrucción de un archivo, de un museo, de una ciudad –estos testigos de la historia pasada– equivale a olvido” (13). El carácter deletéreo del olvido se tornaría incluso deletzable si, precisamente, aquello de lo que pretende desasirse, hasta el punto de hacerlo desaparecer, son “las marcas de la muerte y la destrucción” (Alcoba, 2010:

127), aquellas como las que evoca el retorno, 30 años después, de la narradora de *La casa de los conejos* al lugar que le había servido de hogar en su infancia y que testimonió el asesinato de amigos y conocidos de sus padres. Pensado, entonces, en relación con una memoria para con la cual existe una “demanda moral” (Huysen, 2011: 144) dado que se erige como salvaguarda de un pasado sobre el cual se funda la identidad de una determinada sociedad, el olvido no emerge sino como un elemento residual cuyo margen sería preciso reducir de manera incremental.

No obstante, el olvido opone cierta resistencia a la consideración de su estatuto en términos exclusivamente binarios y propone otras aristas para pensar su relación con la memoria. En este sentido, Ricœur afirma la posibilidad de otras modalidades del olvido: “existe también un olvido de reserva que constituye un recurso para la memoria y para la historia” (2004: 13). De esta manera, el olvido subvierte la “«mala» prensa” (Huysen: 2011: 143) que ha caracterizado su relación con la memoria convirtiéndose en parte constitutiva de ella. Huysen ha explorado esta forma de relación en dos casos concretos, “dos debates recientes en que memoria y olvido se implican en un *pas de deux* compulsivo: Argentina y la memoria del terrorismo de Estado (...) y (...) Alemania y la memoria de los bombardeos permanentes de las ciudades alemanas en la Segunda Guerra Mundial” (145). Este crítico observa cómo, en el primer caso, fue necesario articular un olvido programático respecto de la “insurgencia izquierdista” (148) conformada por “guerrilleros armados” para elaborar un “consenso nacional nuevo [fundado en] la clara separación entre los que habían perpetrado los crímenes y las víctimas, es decir, los culpables y los inocentes” (148). Dicho consenso contribuyó, sacrificando cierto rigor histórico, a la legitimación del sometimiento a juicio de los militares que condujeron el terrorismo de Estado y el triunfo de las políticas de derechos humanos (147-148). De manera similar, en Alemania, el olvido de los estratégicos y constantes bombardeos de sus principales ciudades permitió “que la memoria política del Holocausto tuviera «éxito»” (151). Estos dos casos ponen en evidencia no sólo cómo el olvido se resiste a proclamarse como emblema del fracaso de la memoria y la identidad colectiva que sobre ella se sustenta, sino cómo se propone en calidad de condición necesaria para el desarrollo de las mismas. El olvido adquiere así una dimensión política y una dimensión ética puesto que integra una serie de medidas sistemáticas destinadas a sancionar conductas consideradas criminales, aunque la sanción política no agota el debate ético, como advierte Agamben (2010: 16). Estas formas de pensar el olvido, que lo dotan de cierta valoración positiva, no saturan tampoco el análisis de sus posibilidades, particularmente de sus posibilidades en tanto objeto de lectura y escritura; en otras palabras, si el olvido puede pensarse –y resultar relevante– en términos políticos y éticos, ¿puede concebirse en términos estéticos?

Al respecto, Eco ha descartado categóricamente una estética del olvido. Él entiende este *ars oblivionalis* “as opposed to the mnemonic arts” (1988: 254),¹ como un conjunto de “techniques for forgetting” (254),² aunque propone estudiarlo –y debatir su posibilidad de existencia– bajo las mismas condiciones en que aquellas emergen:

¹ “como opuesto a las artes mnemónicas”. Se ofrecerá una traducción propia de las citas en inglés.

“we might see the art of memory (and consequently both recall and forgetfulness) not in neurophysiological or psychological terms but in semiotic terms” (255).³ En este marco, la estética de la memoria, o “mnemotechnics”, constituye una semiótica que funciona de la siguiente manera: “it uses a syntactic system of *loci* (rooms of a palace or a theater, heavenly structures, etc.) destined to hold *images*, which assume the function of lexical units. These images are in turn linked to a system of *res memorandae*, which represent the corresponding units of content” (255).⁴ La semiótica de la memoria posee, en consecuencia, como cualquier sistema semiótico, “the ability to render present what is not present”⁵ (258). Por esta razón, un *ars obliovionalis* resulta para Eco una afirmación oximorónica y, por ende, imposible: en tanto *ars* funcionaría como una semiótica, y en tanto semiótica, remitiría a lo ausente haciéndolo presente, lo cual, entonces, atentaría contra la propia naturaleza del olvido. Asimismo, el lingüista añade: “a semiotics is by definition a mechanism that presents something to the mind and therefore a mechanism for producing intentional acts” (259).⁶ La intencionalidad como propiedad de la semiótica también socavaría la posibilidad de un *ars obliovionalis* dado que generalmente se piensa que “el olvido (...) simplemente acontece” (Huysen, 2011. 143). Esto le sirve a Eco de apoyatura para concluir que “[t]here are no voluntary devices for forgetting, but there are devices for remembering badly” (1988: 259).⁷ Estas formas ‘inadecuadas’ de recordar podrían ilustrarse con un fragmento de la novela de Alcoba donde la narradora se refiere a una muñeca que recibió de sus padres al reencontrarlos luego de que estos permanecieran en prisión:

... a mis abuelos se les ocurrió decirme que mi padre y mi madre habían partido a «Córdoba, por su trabajo», **pero** yo había entendido muy bien que estaban en la cárcel, y que aquello no tenía nada que ver con su trabajo, sino, probablemente, con una temporada que habían pasado en Cuba (...). Por eso, en mi memoria, esa primera estadía en prisión y mi pequeña sirena plástica siguen estrechamente asociadas a la ciudad de Córdoba y (...) a La Habana, **aunque en realidad** la cárcel haya estado

² “técnicas para olvidar”.

³ “podríamos considerar el arte de la memoria (y, consecuentemente, del recuerdo y de la falta del mismo) no en términos neurofisiológicos o psicológicos sino en términos semióticos”.

⁴ “utiliza un sistema sintáctico de *loci* (lugares de un palacio o un teatro, estructuras celestiales, etc.) destinados a sostener imágenes, que asumen la función de unidades léxicas. Estas imágenes, a la vez, están asociadas a un sistema de *res memorandae*, que representa las correspondientes unidades de contenido”.

⁵ “la facultad de presentar como presente aquello que no está presente”.

⁶ “la semiótica es, por definición, un mecanismo que expone algo a la mente y, en consecuencia, un mecanismo para producir actos intencionales”.

⁷ “no existen dispositivos voluntarios para olvidar, pero existen dispositivos para recordar de forma inadecuada”.

mucho más cerca, y la pequeña sirena de plástico hubiera sido comprada, probablemente, a la vuelta de la esquina. **Aun hoy (...) sabiendo perfectamente la verdad**, tengo la impresión de que mis padres fueron a buscarla muy, pero muy lejos, para mí, al Caribe (...). Por eso también, **aunque sé** que Córdoba no tiene nada que ver con la historia, yo la llamo “mi sirenita rubia cordobesa” y es estrictamente por eso mi muñeca preferida. Además, **sea como sea, en verdad**, cuanto más la miro, más me parece llegada de otro mundo... (Alcoba, 2010: 32-33; mis negritas)

En el relato se cuelan dos historias respecto de la adquisición de la muñeca que parecieran competir por el estatuto de verdad: la compra de la muñeca en las cercanías de la casa de la niña y su compra en un lugar otro —el Caribe o en Córdoba, según los abuelos, aunque la narradora reconoce que esta ciudad en nada participa de los sucesos acontecidos—. Esta última versión, que se encuentra en un estado de negociación constante con la versión ‘verdadera’, como lo demuestran las numerosas concesiones materializadas en las conjunciones señaladas, podría constituir, de acuerdo con Eco, un acto de “remembering badly”,⁸ como parece reconocer la narradora, pero no una instancia de “forgetting”.⁹ Casos de esta naturaleza permitirían a Eco confirmar el carácter semiótico de cualquier manifestación estética y aseverar: “If the arts of memory are semiotics, it is not possible to construct arts of forgetting on their model” (1998: 259).¹⁰ Si la semiótica, con su facultad de hacer presente aquello que se encuentra ausente, es la condición de posibilidad de toda expresión artística, entonces una estética del olvido la reclamaría para adquirir un estatuto artístico, aunque en el momento de hacerlo, caería presa de una contradicción insuperable con la naturaleza de su objeto.

No obstante, el hecho de que la semiótica no pueda dar cuenta de una estética del olvido no resulta prueba suficiente para negar su posibilidad: el *ars oblivionalis* parece exigir un estatuto, si no propio, al menos diferenciado. En primer lugar, habría que inscribir el olvido, como señala Huyssen, en la misma línea que “el silencio, la ausencia de comunicación, la desarticulación, la evasión, el apagamiento, la erosión o la represión, los cuales revelan un espectro de estrategias tan complejas como las de la memoria” (2011: 145). Al entender el olvido en términos similares a los que se conciben tales fenómenos resulta evidente que la estética del olvido, para constituirse como tal, debe explorar el campo de aquello que no se dice, aquello que está exento de las regulaciones del lenguaje pero que, de todas formas, puede producir sentidos (Orlandi, 1992: 70), en general, y desplegar cierto valor artístico, en particular. Entendida en tales términos, esta estética se desarrolla en el ámbito de lo sugerido, de lo que se calla, de las incertezas, de la presencia de preguntas que supera

⁸ “recordar de forma inadecuada”.

⁹ “olvido”.

¹⁰ “si las estéticas de la memoria conforman una semiótica, no es posible construir una estética del olvido con el modelo de aquellas”.

ampliamente la presencia de respuestas. La narradora de *La casa de los conejos* parece manifestar cierta sensibilidad respecto de las modalidades del arte del olvido puesto que dominan su relato la conciencia de “hasta qué punto es importante callar” (Alcoba, 2010: 17, 18), la necesidad de permanecer en silencio aún cuando “[c]iertas cosas no [le] quedan muy claras” (73) y el deseo de comunicarse con otros –con otros niños y hasta con sus propios abuelos– manejando un mínimo de información (42, 87). Estas marcas de la estética del olvido, lejos de dotarlo de infertilidad artística, la promueven:

Yo no insistí en saber en qué consistían esas “cosas” [con que torturaron a una mujer]. Yo también sé callarme, sí.

Y no hice más que imaginar.

E imaginé cosas que causan mucho dolor, mucho daño, con clavos oxidados o un montón de cuchillitos ahí adentro, bien profundo. Y a ella, que no había dicho nada (111).

La elección del silencio resulta para la narradora la posibilidad de generar otros sentidos y demuestra que estos pueden circular sin el vehículo del lenguaje. El silencio, como modalidad del *ars oblivionalis*, sugiere que la ubicuidad semiótica que Eco atribuye a toda expresión estética se torna falaz: la estética del olvido puede valerse de otras formas de significación artística, y las exige para definir su estatuto como tal.

El sujeto de los relatos del olvido

El reconocimiento de la posibilidad de una estética del olvido extiende la reflexión hacia el estatuto del sujeto: ¿cómo se posiciona frente al olvido? ¿Cómo se construye como tal en función de ese posicionamiento? ¿Es posible pensarlo de manera análoga al sujeto que emerge en los relatos de la memoria? Al respecto de este último, La Capra distingue en las narraciones de quienes han sobrevivido al Holocausto “personas que ocupan posiciones de sujeto diferentes y diferenciadas internamente, como la víctima, el testigo, el terapeuta, el artista o escritor «de imaginación» y el testigo secundario o el historiador” (2005: 126). El relato de los dos primeros, que han experimentado hechos traumáticos de un modo más directo que el resto, resulta de especial interés para este trabajo puesto que no solo favorece la construcción de sujetos de la estética de la memoria sino también sujetos de la estética del olvido.

En lo que respecta al sujeto víctima, este parece ser una figura que inevitablemente se desprende de los relatos del olvido, particularmente del olvido entendido en términos políticos. De hecho, el olvido programático que se cierne sobre el bombardeo de las ciudades alemanas implicó un desplazamiento en la localización del sujeto víctima: integrar dicho bombardeo la memoria y al debate públicos conllevaba “la victimización de Alemania [que], vinculada a un discurso nacionalista persistente, era fundamentalmente reaccionaria y debía ser combatida para que el país alcanzara un nuevo consenso en lo que concierne a su pasado” (Huysen, 2011: 154). Para lograrlo, el carácter de víctima fue reasignado a quienes sufrieron el Holocausto. En el caso de Argentina, un consenso de índole similar también se tornó necesario en los años posteriores a la dictadura militar, a partir del cual se convirtió “a los 30.000 *desaparecidos* en víctimas pasivas” (148; cursivas en el original) hasta tal punto que “la figura purificada de la víctima inocente fue ganando fuerza” (149). La propiedad que identifica al sujeto víctima que emerge de los relatos del olvido pareciera corresponder, entonces, al despojo de toda capacidad de agencia entendida en términos de la facultad de intervenir en su contexto, tal como esbozar algún acto de defensa, por ejemplo. Esta victimización extrema es percibida por la narradora de *La casa de los conejos*, para quien tal condición resulta sospechosa: en el marco de un “silencio incómodo” (Alcoba, 2010: 120) y “perturbador” (120) causado por la propuesta de su madre de huir y ofrecer ayuda desde el extranjero (120), ella se pregunta –nuevamente, sin obtener respuesta– si puede ser “verdad [que] los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero” (120). Con este interrogante, se socava la polarización víctimas-victimarios al sembrar dudas sobre la caracterización inmaculada con se ha construido a los primeros. Este quiebre en la figura homogénea del sujeto víctima, que no implica desconocer o reducir la responsabilidad del victimario, se condice, como indica Huysen, con el surgimiento de

nuevas voces argumentando a favor de la recuperación de la dimensión política olvidada sobre el destino de los *desaparecidos* [y] los avances en la políticas de derechos humanos [que], encarnados en la figura de los *desaparecidos* y en la condena moral del régimen militar, son suficientemente claros como para resistir la tentación de una falsa memoria de izquierda heroica (2011: 149; cursivas en el original).

De esta manera, al devolverle cierta agencia a los sujetos que sufrieron la violencia y terrorismo de Estado se los retraería del posicionamiento subjetivo como víctimas inermes y pasivas sin dejar de reconocer la responsabilidad civil de los perpetradores de tales crímenes.

En relación con el sujeto testigo, por otro lado, es precisamente su capacidad de agencia la que se torna objeto de debate. La discusión sobre esta propiedad del testigo, conferida por la posibilidad de una narración que se constituye como denuncia

de los hechos vividos, se observa en uno de los testigos por antonomasia, según Reyes Mate (2010: 78): Primo Levi. Como testigo, inmediatamente procede a reconocer una “preparación inconsciente para testimoniar” (Levi en Agamben 2010, 26) y a alejarse del estatuto de víctima: “Para escribir este libro he usado el lenguaje medido y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima” (Levi, 2002: 106). La escritura del testimonio pareciera dotar al individuo que lo narra de cierta performatividad que es, de acuerdo con La Capra, la posibilidad de inscripción de un sujeto que se define en virtud de su capacidad de concretar –o intentar concretar– cierta elaboración, entendida por Freud como “el proceso por el cual el pasado es recuperado por la memoria en lugar de repetirlo compulsivamente o pasarlo al acto” (en La Capra, 2009: 224). Estas dos últimas conductas darían cuenta del fracaso de lo traumático al no poder emerger en el terreno de lo consciente: aquello que el aparato psíquico no puede simbolizar –representar a través del lenguaje, ‘poner en palabras’– insiste una y otra vez en poder ser representado mediante la compulsión a la repetición o, si esto no se logra, la actuación. Así, mientras que la repetición compulsiva o el pasaje al acto darían cuenta de un “sujeto [que], atrapado por sus deseos y fantasías inconscientes, las revive en el presente, (...) la elaboración (...) permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse de la presión de los mecanismos de repetición” (Laplanche y Pontalis, en La Capra, 2009: 213). El testimonio, entonces, dota al sujeto de cierto poder de agencia frente a la víctima a partir del trabajo con la memoria y la recuperación relativamente controlada del pasado: ya no sería una víctima sino que adquiriría el estatuto de sujeto testigo. Sin embargo, Primo Levi reconoce haber desarrollado respecto de su condición como tal una “idea incómoda, de la que h[a] adquirido conciencia poco a poco, leyendo las memorias ajenas, y releendo las [suyas] después de los años” (Levi, 2005: 541):

Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos (...). Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte no han tocado fondo. Quien lo ha hecho (...) no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos (...) los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción (541-542).

Esta declaración parece desafiar la idea de agencia asociada a la posibilidad de narrar, o al menos, parece manifestar cierta reticencia respecto de la absoluta efectividad y productividad de esa relación: existe un espacio al que la memoria de los sobrevivientes no puede acceder y que se resiste a ofrecer una narración significativa –se resiste, como señalaría La Capra, a un proceso de elaboración en el que lo traumático pueda ser simbolizado mediante el lenguaje–, lo que socavaría su estatuto como testigos.

Es justamente esta resistencia a la significación fundada exclusivamente en el testimonio reconstruido por la memoria la que se constituye como marca distintiva de la estética del olvido y del sujeto que ella delinea. Dicha resistencia se hace visible en ciertas fracturas del proceso de elaboración o en lo que Agamben denomina “lagunas” (2010: 33), que no ponen en evidencia sino “la imposibilidad de testimoniar, [la cual] altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (34). Esta zona imprevista es el espacio donde se gesta “un no lenguaje, o un lenguaje mutilado y oscuro” (37): no se trata sino de lo explorado anteriormente como modalidades propias de la estética del olvido, expresadas en silencios, incertidumbres, exceso de preguntas y escasez de respuestas, como se observa en el relato de la narradora de *La casa de los conejos*. En su caso, estos modos de narrar el olvido se asientan sobre un factor que incide tanto sobre su narración como sobre su subjetividad: la distancia que la separa de los hechos vividos. De hecho, la narradora inicia su relato preguntándose “por qué dej[ó] pasar tanto tiempo sin contar [su] historia” (Alcoba, 2010: 11). Puede pensarse que dicha distancia, si bien no permite desarrollar un proceso de elaboración como el que sugiere La Capra para los testigos (2009: 224) tampoco cae presa de la compulsión a la repetición o el pasaje al acto gracias al desarrollo de otras modalidades, propias del *ars oblivionalis*. La estética del olvido ofrece al sujeto modos de narración que convierten a la distancia no en un fenómeno a salvar sino a explorar, asumiendo la imposibilidad de que el lenguaje se apropie totalmente de ella y pueda reponer información porque, en primer lugar, no se piensa al olvido como carencia. Es por esto que esta estética no responde a los parámetros de la semiótica de la memoria, al menos de la semiótica como la entiende Eco en tanto sistema que permite hacer presente lo ausente (1988: 258). En este marco, el olvido exige pensar en otro tipo de sujeto, un sujeto que se esfuerza “por escuchar lo no testimoniado (...) y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser solo lo intestimoniado” (Agamben, 2010: 38-39). El sujeto del *ars oblivionalis*, al no articular su relato sobre la memoria, ya no se identifica con “los verdaderos testigos” (Levi, 2005: 541) sino que se constituye en uno de los “sobrevivientes” (541) y es precisamente esta condición la que promueve su relato, como señala la narradora de *La casa de los conejos*: “estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender (...). Sin duda por eso he demorado tanto” (Alcoba, 2010: 12). La distancia generada por esta demora obliga al individuo no solo a desarrollar formas alternativas para narrar el olvido sino también a posicionarse respecto de él y a construir una subjetividad nueva y diferente a la del testigo: el sujeto de la estética del olvido ya no abraza la memoria sino que explora aquellos espacios que esta no cubre y que el lenguaje con la que esta trabaja no puede representar.

Reflexiones finales

El presente trabajo se propuso como una invitación a reflexionar el olvido en tanto objeto estético e intentó desarrollar una lectura alternativa a la que lo opone, sin mayores contemplaciones, a la memoria –antinomia en la que el primero de los términos se reviste una valoración negativa–. En esta línea, autores como Huyssen (2001) y Ricœur (2004) sugieren pensar el olvido como elemento constitutivo de la memoria y exploran sus dimensiones políticas y éticas.

De tales disquisiciones, se desprendió el interrogante acerca de si puede explorarse cierta fertilidad estética en el fenómeno del olvido y concebirse un *ars oblivionalis*. Se estudió, entonces, cómo la posibilidad de una estética del olvido se gesta en las grietas o límites de los relatos de la memoria, en los que el lenguaje parece manifestar pretensiones totalizadoras en tanto se presenta como dispositivo capaz de abordar y explicar los hechos traumáticos de manera exhaustiva. Esto no implica que allí donde el lenguaje se enfrente a sus limitaciones se está ante la presencia de lo indecible o de lo inimaginable puesto que es en este punto donde emerge la narración alternativa del olvido. Por esta misma razón, este *ars oblivionalis* no puede ser estudiado exclusivamente a la misma luz que un *ars memorativa*, como propone Eco (1988), dado que el primero responde a una semiosis diferente: el olvido presenta otras formas de significar en términos artísticos, explotando los silencios e incertezas que surgen en el relato.

Finalmente, la semiosis del olvido sustrae al sujeto del el lugar de testigo capaz de narrar los hechos traumáticos con una confianza desmedida en el poder de representación del lenguaje. La estética del olvido piensa al sujeto como aquel que sobrevivió a tales hechos y entiende que el olvido puede formar parte, también, de un proceso de elaboración.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2010). *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos.
- ALCOBA, LAURA (2010). *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa.
- ECO, UMBERTO. (1988). "An *Ars Oblivionalis*? Forget it!". *PMLA*, 103/3: 254-261.
- LA CAPRA, DOMINICK (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo.
- LEVI, PRIMO (2002). *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores.
- (2005). *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, El Aleph.

HUYSEN, ANDREAS (2011). *Modernismo después de la Posmodernidad*, Barcelona, Gedisa.

ORLANDI, ENI (1992). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, San Pablo, Editora da Unicamp.

REYES MATE, MANUEL (2010). "Primo Levi, el testigo. Una semblanza en el XX aniversario de su desaparición". *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, 99: 78-95.

RICOEUR, PAUL (2004). *La memoria, la historia, el olvido*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.