



VNIVERSITAT  VALÈNCIA

**LA MEMORIA: UN CAMPO EN DISPUTA.
USOS Y DESUSOS DEL PASADO RECIENTE
URUGUAYO**

Núria Lorente Queralt

Máster Oficial en *Estudios Hispánicos Avanzados: aplicaciones e investigación*

Tutor/a: Núria Girona Fibla

Valencia, 27 de junio de 2016

En Macondo anida el miedo de engendrar hijos con cola de cerdo. Pero no recuerdan por qué. Huyendo de un pasado que querían olvidar, José Arcadio y Úrsula Buendía habían fundado el poblado sobre un pacto de olvido. Pero aún así no escapan a su destino. Generaciones después, los Buendía mueren sin saber por qué, exterminados por matones que, a diferencia de ellos, no habían olvidado el pasado. Los Buendía pagan caro su tradición amnésica, que es la platónica, donde la memoria no puede tener ningún sitio, ningún lugar, ni siquiera en la justicia.

REYES MATE

ÍNDICE

0. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	4
1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. GESTIÓN Y USO DEL PASADO EN EL URUGUAY POSDICTATORIAL	7
2.1. DEL MILITANTE AL ARTISTA: LA CRISIS DE IDENTIDAD COMO INSPIRACIÓN	14
3. LA CONVIVENCIA DE MEMORIAS: POÉTICAS Y POLÍTICAS DEL RECUERDO	19
3.1. LA FICCIÓN Y EL CRUCE DE DISCURSOS OTROS: <i>LAS CARTAS QUE NO LLEGARON</i> , MAURICIO ROSENCOF	27
3.1.1. LA CAJA DE ZAPATOS COMO FENOMENOLOGÍA DE LA AUSENCIA.....	34
3.2. DESDE Y HACIA EL PASADO: LA ESCRITURA DEL YO EN <i>EL FURGÓN DE LOS LOCOS</i> , CARLOS LISCANO	41
3.3. LA BRECHA COMO LUGAR HABITABLE: LA ESCULTURA DE HORACIO FAEDO	54
4. CIERRE PROVISIONAL	63
5. BIBLIOGRAFÍA	66

0. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Resumen: La búsqueda de la verdad y la justicia sobre los crímenes perpetrados durante la dictadura uruguaya se revela como la gran asignatura pendiente de la transición (1980-1989) de este país. Esta etapa de tensiones marcada por una dialéctica irreconciliable -la de la consigna gubernamental de olvidar para superar lo acontecido y la de la esfera social incapaz de asumir el ejercicio amnésico- va a conformar un complejo escenario que ocupará los años 80 y buena parte de los 90. En este contexto entran en disputa diversos relatos sobre el pasado reciente que desafían los parámetros políticos oficiales y los principios dominantes de la industria cultural. Este estudio presenta una panorámica de este contexto y examina la emergencia de nuevas formas testimoniales, sus estrategias de representación y los procesos históricos y sociales que los acompañan, a partir del análisis de *Las cartas que no llegaron* (2000), de Mauricio Rosencof; *El furgón de los locos* (2001), de Carlos Liscano y la última producción escultórica de Horacio Faedo.

Palabras clave: Memoria, identidad, representación, ficción, historia, literatura, testimonio, posdictadura, industria cultural, *massmedia*, Tupamaros.

1. INTRODUCCIÓN

En la década de los 90 emerge en Uruguay una producción cultural que, haciéndose cargo de reivindicaciones políticas, luchas sociales y requerimientos éticos y morales, pone de manifiesto la voluntad de hacer de la memoria una preocupación pública. Esta necesidad de recuperar el pasado reciente se inscribe en un contexto en el que las políticas institucionales habían conformado -desde el gobierno de la transición- un tipo de memoria que reducía lo acontecido al paradigma de lo privado.

Se trata pues, de una convivencia de lecturas diferentes del pasado, promovidas por intereses distintos que van a impulsar dispositivos de representación, en el ámbito artístico, de diversa índole: por una parte una memoria afectiva, que tiende a cierta desactivación del potencial crítico de sus productos, caracterizados por una sintaxis reconocible y una revisión descausalizada, consolatoria y tranquilizadora del hecho histórico. Este tipo de estética, rentable desde el punto de vista de las responsabilidades políticas, va a estar determinada por la utilización de estrategias formales estipuladas por las lógicas de consumo de la industria cultural y los *mass media*. Por otra, emergerá una lectura que escapa de esa estandarización reduccionista, que rescata a la memoria de los efectos sedantes del marketing sentimental y que genera una serie de dispositivos cuya representación problematiza, en sí misma, los procesos de creación y las dificultades de su propósito restaurador.

Mediante la utilización de diferentes herramientas procedentes de la crítica literaria, los estudios culturales y la historia, este trabajo interroga las posibilidades de reconstrucción de esta memoria emergente, describiendo, críticamente, los paulatinos y recientes desplazamientos que la voz testimonial ha experimentado en su dimensión literaria, artística, ética y política en este país.

La estructura que seguiré para formular el análisis de todo ello, traza, en primer lugar, un recorrido histórico y político por el pasado reciente uruguayo, prestando especial atención a las iniciativas institucionales, las políticas estatales, las reivindicaciones sociales y las demandas de la industria cultural de este país en las últimas décadas.

En segundo lugar, planteo cómo esta agenda de debates sobre el pasado ha resignificado la función del testimonio, redefiniendo sus espacios de representación, cambiando sus estrategias de configuración, adoptando distintas sensibilidades artísticas y revistiendo su carácter originario de denuncia urgente sin perder nunca el cariz de confrontación política y social. Se trata de observar, con ello, las lógicas de sentido generadas por estas nuevas formas de testimonio y describir su funcionamiento, su morfología y su sintaxis discursiva.

En tercer lugar, teniendo en cuenta todo lo anterior, propongo el estudio de *Las cartas que no llegaron* (2000) de Mauricio Rosencof, *El furgón de los locos* (2001) de Carlos Liscano y la última producción escultórica de Horacio Faedo para realizar un análisis filológico de las obras que permita explorar, mediante un diálogo interdisciplinar, los efectos textuales y los procedimientos de composición que ejemplifican este giro testimonial.

En definitiva, la problematización de los efectos y particularidades de estos desplazamientos de la voz del testimonio pone en escena la dimensión estética y social de la memoria en la cultura y el arte. A partir de ahí pretendo estudiar, desde los cambios en el proceso de duelo colectivo -la creación de nuevos vínculos, formas de comunidad y lazos afectivos- hasta la posibilidad de revelar nuevas formas de representación mediante diferentes registros artísticos. Se trata de observar de qué modo estas nuevas tendencias emergentes se apartan de los imaginarios políticos dominantes y hasta qué punto, con todo ello, estas producciones plantean una nueva manera de hablar sobre las secuelas de lo sucedido.

2. GESTIÓN Y USO DEL PASADO EN EL URUGUAY POSDICTATORIAL

Los humanos no somos seres inertes que no tienen conciencia, sino seres sufrientes, atravesados por el deseo y el temor, que sienten toda una serie de impresiones vinculadas a la carne, por cuanto que constitutivas de su sustancia, comienzan y acaban con lo que ella experimenta.

MICHEL HENRY

27 de junio de 1973, el antiguo Presidente Constitucional uruguayo (1972-1973) Juan María Bordaberry Arocena, con el ferviente apoyo de las fuerzas armadas, disuelve las Cámaras de Senadores y Representantes y crea, en tiempo limitado, un Consejo de Estado que abrazará todo el poder. Con este contundente gesto se inicia la que sería una larga enfermedad para un país que asumía con perplejidad un diagnóstico claro y preocupante: la inminente dictadura. Iniciado el ritual agresivo y violento de la dolencia dictatorial, pronto iban a manifestarse sus primeros síntomas: la prohibición de los partidos políticos, la ilegalización de los sindicatos, la anulación de los medios de prensa y la apremiante persecución de todo aquel opositor al régimen.

Los años setenta fueron testigos pues de esa violencia, manifiesta o encubierta, encomendada a la aniquilación de lo individual y la disolución de lo social. Cualquier acto civil, moral o político ligado a la defensa de las garantías individuales o colectivas fue sofocado en un ceremonial que espectacularizaba el horror y alimentaba el miedo, como mejor garantía de sometimiento y control del imaginario colectivo. Por ello, víctimas del frenesí aniquilador, numerosos grupos sociales, entre los que destaca un grupo armado denominado MLN-Tupamaros¹, al que volveremos más adelante, sucumbieron ante las múltiples formas de la violencia de la dictadura, determinada por una sintaxis codificada y reconocible: la de la persecución, el encarcelamiento, la tortura y el asesinato sistemático.

¹ El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) o simplemente Tupamaros tuvo una etapa de actuación como guerrilla urbana de izquierda radical durante los años 60 y principios de los 70 y acabó evolucionando hasta convertirse en la coalición política del *Frente Amplio* en 1989. Entre los dirigentes Tupamaros que encabezaron el grupo y sufrieron la violencia dictatorial se encontraban: Raúl Sendic, Eleuterio Fernández Huidobro, Mauricio Rosencof, José Mujica, Adolfo Wasem, Julio Marenales, Henry Engler, Jorge Manera y Jorge Zabalza, entre otros.

Los doce años de dictadura que recorrieron el cuerpo enfermo de este país, marcado por el progresivo deterioro moral, social y económico van a arrastrar consigo una violencia, no solo física, sino también simbólica, que amenazaría la existencia misma del sujeto e imposibilitaría la permanencia de las redes de solidaridad social, imprescindibles para su supervivencia. Exorcizar la enfermedad, conjurando una actitud de resistencia y una cultura adversaria, que desactivase su potencial destructivo, se tornó entonces una tarea ineludible.

Esta importante toma de conciencia colectiva, acompañada de un paradigma de intervención político-social decisivo marcaría, con el tiempo, la salida de la sociedad uruguaya de la dictadura cívico-militar². Se trata de un proceso lento que articula ya, aunque de forma difusa, las lógicas que caracterizarán la intervención social posterior, determinada por la demanda de rehabilitación moral de los vencidos, la búsqueda de los desaparecidos, la necesidad de una exhaustiva investigación historiográfica y, lo que más nos interesa, la profusión de un impactante inventario de representaciones culturales sobre la dictadura y la represión³.

Como vemos, esta paulatina reivindicación de lo acontecido, entendido hasta el momento como un espacio atravesado por silencios incómodos, conllevó la posibilidad de reclamar el derecho a saber la verdad, saliendo poco a poco de esa afonía que sellaba el pasado. Precisamente, pensar la experiencia de la última dictadura y sus herencias desde la óptica de la reconstrucción democrática, se torna el punto neurálgico de la transición⁴, un tiempo definido por todo un catálogo de procesos de amnistía, acceso a archivos de la represión y formación de comisiones de verdad que estimularía necesariamente una serie de debates en torno a algunos problemas de memoria y justicia que venimos comentando.

² Esta concluyó con el Pacto del Club Naval, aprobado el 3 de agosto de 1984, donde los militares preservaron sus intereses a la vez que garantizaron el ascenso a la presidencia de Julio María Sanguinetti.

³ El caso transicional uruguayo presenta como particularidad la insistente negociación entre los militares y los partidos, frente a otros países del Cono Sur: En Brasil, la democracia llegó controlada por los militares, quienes mantuvieron el poder durante todo este tiempo. En Argentina, no hubo negociación y la guerra por las Malvinas favoreció la retirada inmediata de los militares. Mientras que, en Chile, la polarización de su sistema de partidos determinó el fracaso de una primera transición en el 84 y prolongó el régimen autoritario por cinco años más.

⁴ La transición uruguaya a la democracia recorre dos etapas claramente distinguibles: Una, que se ha denominado de *dictadura transicional*, que corre entre los años 1980 y 1984; y la segunda, que sería propiamente de *transición democrática*, que va desde 1985 a 1989.

Esta contienda que enfrentaba a la justicia y los derechos con los crímenes y los abusos sigue, incansablemente, presente en la sociedad uruguaya, pero, en su proceso largo e intrincado tuvo como momento clave la *Ley de Amnistía* que el Poder Ejecutivo envió al Parlamento durante el gobierno de Sanguinetti:

Tras intensas discusiones, la finalmente llamada *Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado* (nombre efectivamente elusivo para una iniciativa que tenía como objeto central evitar el juicio a policías y militares acusados por violación de los derechos humanos) fue sancionada en el Parlamento, en un clima de gran tensión en 1986 (Gerardo Caetano y José Rilla, 2005: 394).

Esta ley de 1985 inició una forma de relación con el pasado reciente taxativa, puesto que restringió la posibilidad de investigación judicial, perpetuando así la impunidad de aquellas identidades que llevaron a cabo los actos de Estado, impidiendo la condena de los mismos y, con ello, limitando el conocimiento de la verdad sobre lo acontecido a nivel jurisdiccional por miedo a las implicaciones que podía conllevar. En relación con la cita anterior, al mes siguiente de esta determinación se organizó un Referéndum con el objetivo de conseguir firmas para la permanencia de la ley, sin embargo, las fuerzas que reclamaban verdad y justicia perdieron ante un 54% de uruguayos que decidieron abrazar al silencio como forma de garantizar la amnistía nacional⁵.

En esta escena, José Rilla (2012) coloca, como telón de fondo, el avance de la globalización y el neoliberalismo en la sociedad uruguaya. De manera que, a este periodo de desconcierto político y aislamiento social causado por la sucesión de hechos violentos, se sumaba la imposición de una serie de medidas, en el orden económico que, junto a lo anterior, conllevaron un cambio en las relaciones del sujeto con el espacio y el tiempo, incluso con el propio sujeto otro. Las nuevas prácticas económicas postulaban una estrategia de dinamización de la economía basada en la iniciativa privada, la apertura comercial y financiera al exterior y la inversión extranjera directa. Con este despliegue de estrategias aperturistas conceptos como competencia, lucha económica, marketing y mercado entraron en escena, en Uruguay, configurando, por una parte, un nuevo patrón económico, y por otra, un nuevo modelo de sujeto competitivo, eficaz, útil e independiente.

⁵ La anulación de la misma por parte del Senado no tuvo lugar hasta el 2011.

Inevitablemente, esta racionalidad neoliberal, con su consecuente reordenación de la lógica social, de la economía y de las instituciones, impulsó una forma de sociedad que no distaba tanto de las lógicas de aislamiento que escrutó la dictadura. Esa rotura del tejido social en pos de la desconfianza hacia el otro, lógica central de los regímenes dictatoriales, se traducían ahora en la aniquilación de la colectividad, en un mundo entendido como una concentración de individuos siguiendo sus propios intereses. Todo este juego de continuidades peligrosas veía en la actividad de convocar el pasado una forma de desaprovechar el tiempo y de invocar, inútilmente, los fantasmas de la confrontación. De esta forma, la transición se resolvía como un catálogo de reformas que, ayudadas por las lógicas capitalistas, disolvían los movimientos sociales y *olvidaban* el pasado para poder construir el presente.

En este contexto, me interesa retomar otra reflexión de Rilla (2008), en la misma línea, para pensar cómo, ante la sobreabundancia de los estímulos acelerados de la modernidad, la memoria va a jugar un papel importante para reivindicar su sentido político, frente a ciertas estrategias estatales y a los intereses de determinados grupos de poder, que veremos: «En este marco social de exclusiones ha de tenerse presente que recordar va a ser una forma combatiente de acción social, una actividad socialmente construida y retóricamente reivindicada que se desarrolla dentro de la comunidad» (2008: 109). De manera que, en este sentido, en un primer momento, ante la omisión de justicia y frente a las *éticas del olvido* estatales la esfera pública, comandada por intelectuales, escritores y periodistas se alarma e irrumpe de forma determinante. La contundencia de este gesto de alerta pone de manifiesto un renovado interés por reorganizar los dispositivos identitarios, tanto del individuo fracturado por la experiencia traumática, como de la comunidad desorientada por la rotura del tejido colectivo que, no solo había producido la dictadura, sino también las nuevas lógicas sociales. Partiendo de esta situación, emergen una efervescencia de voces que demandan una visión crítica de lo sucedido y empiezan a protagonizar un debate clarificador acerca de ese pasado reciente y de las cuentas que este había dejado pendientes. Ahora bien, en medio de este paroxismo de racionalidad en el que irrumpe la necesidad de construir una memoria de lo acontecido ¿Cómo canalizó el gobierno las reivindicaciones sociales que se estaban dando y de qué modo gestionó ese pasado que se empezaba a reclamar?

Durante los años 80 y buena parte de los 90 en Uruguay los procesos de memoria se gestionaron desde la esfera civil, mientras que las iniciativas institucionales, a nivel nacional, que tenían que reafirmar y apoyar estas reivindicaciones, fueron escasas y siempre estuvieron sujetas a intereses y postulados inscriptos en la indefinición, la ambigüedad y la falta de carácter resolutivo. Este contexto polarizado va a hacer que, a medida que pase el tiempo, se afiancen diferentes formas de acceso al pasado. Frente a la memoria histórica, registro textual producido desde el poder (Bourdieu, 1982), comienza a emerger la conciencia de una memoria social, configurada a partir de lo subjetivo (Halbwachs, 2006) con el objetivo de consolidar una retórica colectiva que buscaba incesantemente el abrigo gubernamental sin encontrarlo. Por una parte pues, una significativa movilización social que empezaba a huir de la conceptualización del pasado en términos de consenso, olvido y perdón, por otra una maquinaria estatal que intentaba desactivar el potencial crítico de estas voces, mediante la imposición de una ideología de la reconciliación consensuada, despolitizada y asentada en un vacío ético y moral consolador.

Entre estas escasas políticas estatales, en materia de conocimiento de la verdad, destacan las enfocadas a investigar, aparentemente, el paradero de los desaparecidos, como son la Comisión para la Paz (COMPAZ) en el año 2000 y la Investigación Histórica Detenidos-Desaparecidos. Esta iniciativa que nacía como forma de ofrecer un paradigma de verdad e intervención, paradójicamente, acabó siendo criticada por una sociedad civil que veía en ella una forma factible de legitimar el silencio impuesto por el propio gobierno. Recordemos al respecto que esta comisión parlamentaria emitió numerosos informes que, con alguna asombrosa excepción, fueron remitidos a los tribunales de justicia con el objeto de proseguir la investigación sobre estas causas y, con el tiempo, olvidados y archivados por la *Ley de Caducidad*⁶.

Los pedidos de disculpas públicas que se sucedieron durante el 2000, ante las inminentes protestas sociales, no solo contribuyeron a consolidar un fuerte grupo de

⁶ La ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, popularmente conocida como *Ley de Caducidad* y llamada peyorativamente *Ley de Impunidad* por sus detractores, estableció la caducidad del «ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto» (Rilla, 2012).

oposición al frente militar que venía gestándose desde hace tiempo, sino que lograron el tímido reconocimiento del poder de sus responsabilidades políticas. Así pues, en ese año, los dos primeros artículos de la Ley N° 18.596 cristalizaron el reconocimiento por parte del Estado uruguayo del:

Quebrantamiento del Estado de Derecho que impidiera el ejercicio de derechos fundamentales a las personas en violación a los derechos humanos entre 1973 y 1985 [...] además de la responsabilidad del Estado uruguayo en la realización de prácticas sistemáticas de torturas, desaparición forzada, prisión sin intervención del Poder Judicial, homicidio, aniquilación de personas en su integridad psicofísica, exilio político, o destierro de la vida social (Ficha N° 33 *Ley de reparaciones*. Cit. por Rilla, 2012).

Este artículo no solo constituyó la declaración más significativa de estas responsabilidades, sino que, determinó dos consecuencias importantes: por una parte, el Estado va asumiendo, tímidamente, lo acontecido y con este gesto se empieza a reconocer el derecho de los familiares a honrar la memoria de las víctimas. Pero, por otra parte, esta memoria estatal que se comienza a postular va a carecer de relevancia pública y se va sustentar en la reparación privada y la valoración meramente subjetiva del hecho histórico, como veremos con detenimiento en el epígrafe tercero.

Un maniobra tranquilizadora que, sagazmente, deja fuera el importante papel del sistema judicial en este acceso al pasado y que imposibilita la elaboración colectiva del mismo. Frente a esta estrategia descausalizada y apolítica, empiezan a surgir una serie de movimientos sociales y producciones culturales que se apartan de esa privatización de la memoria y articulan otras lógicas, más allá de las dinámicas estandarizadas y escasamente cuestionadoras que estaban invadiendo el paradigma de la memoria y explotándolo.

Me interesa pues, poner de manifiesto, con esta convivencia de gestos, una nueva posición ante el pasado que revelará la conciencia de un cambio en la noción de testimonio y de memoria en su dimensión ética y política⁷, pero también en la noción de

⁷ Esta permuta incesante de lógicas desde las que pensar lo acontecido fueron analizadas por Hugo Venzetti en *Pasado y presente* (2003) y Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), ambos, circunscribiendo sus teorizaciones al ámbito argentino, hicieron aportes críticos fundamentales para la comprensión del cambio que estaban experimentando los discursos de la memoria.

sujeto y de víctima, puesto que bajo este paradigma de reflexión se desarrollarán las operaciones culturales y las tendencias testimoniales que trabajaré.

En el cruce de caminos entre el mundo subjetivo de los testimonios, las iniciativas institucionales, la labor desarrollada por los investigadores y la interesada mirada de la industria cultural que propongo en este trabajo, considero necesario partir de un catálogo de interrogantes iniciales que van a estar presentes durante todo el análisis, puesto que constituyen la génesis para abordar las particularidades de esta memoria colectiva que emerge con insistencia en el Uruguay de los noventa y convive con la memoria oficial. Por ello, es fundamental pues, preguntarse acerca del efecto del trauma residual en las relaciones sociales o en el comportamiento del individuo: ¿Cómo estos individuos, que han experimentado una experiencia traumática, son capaces de promover procesos simbólicos que les permitan relatar lo acontecido? Y en esta línea, ¿Cuáles son las claves de la escritura testimonial, a través de las cuales podemos analizar las estructuras psíquicas de los sujetos y sus circunstancias particulares? U otros interrogantes del tipo: ¿Cómo generar una actitud de reconocimiento colectivo de la realidad traumática a través de un testimonio particular? ¿Qué influencia tienen las secuelas de las violaciones de derechos humanos en términos psicosociales, jurídicos y éticos en el ejercicio de representación del trauma años después? ¿Cómo influyen las iniciativas de la memoria en la consciencia política de los ciudadanos? y ¿Hasta qué punto este tipo de procesos de gestión de la memoria transfiguran la forma de testimoniar sobre lo acontecido años antes?

Considero centrales este tipo de planteamientos para que vertebrén el sentido de mi trabajo a lo largo de su desarrollo y, a partir de ellos, podamos identificar las dos cuestiones que me interesa resolver en los epígrafes que siguen: ¿Qué cambios ha experimentado el sujeto que testimonia hasta tomar conciencia de las posibilidades creativas que tiene para hacerlo? y ¿Qué efectos culturales, mecanismos creativos y estrategias compositivas presentan estos nuevos testimonios, especialmente los que forman parte del corpus, para diferenciarse de los estándares de la memoria hegemónica?

2.1. DEL MILITANTE AL ARTISTA: LA CRISIS DE IDENTIDAD COMO INSPIRACIÓN

Tenemos tantas vidas como formas de narrarlas, tenemos innumerables aconteceres aunque en nuestra memoria y consciencia solo conservemos una parte.

ARFUCH

Como se ha visto, la forma en que transcurrió la transición en Uruguay, generalizable a otros contextos posdictatoriales por sus procesos políticos y sociales⁸, da cuenta de cómo el recuerdo de la dictadura ha permanecido constante, pese a que su visibilidad se haya diluido en numerosas ocasiones. Por ello, esta *no revisión* del pasado, que generaba una lectura histórica incompleta y parcial conllevó, los primeros años de la transición, un fuerte incremento de la disidencia y la subversión por parte de amplios sectores políticos, sindicales y sociales para quienes las escasas políticas orientadas a la reparación moral de las víctimas no eran suficientes.

A ello hay que sumar que la pelea para que se realice justicia por los crímenes y los abusos cometidos empieza a ocupar, no solo la esfera social como estábamos viendo, sino también el plano personal. Para entenderlo hay que pensar algo que a simple vista parece obvio: que la dictadura no solo conllevó esta crisis histórica que analizábamos, sino que determinó que los individuos que la vivieron se volviesen, durante el periodo de la posdictadura, obligatoriamente más versátiles para atravesar otros trances a escala particular, del tipo: ¿Cómo vivir después de la dictadura? O ¿Cómo referir todo lo que sucedió?

Mediante el planteamiento de este tipo de conflictos los sujetos «que en pocos meses, pasaron de creer en una épica revolucionaria, casi triunfante, a ser víctimas de un poder aniquilador» (Sanseviero, 2012: 67) comienzan a observar en la escritura la posibilidad de recordar, incluso de recomponer, una identidad que les ha sido arrebatada y una realidad que les ha sido negada, lo que constituye la base ética, moral e histórica de la memoria.

⁸ En relación a ello son interesantes los estudios que Ricard Vinyes publica en el 2009 en *El estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia* donde analiza, en términos globales, los procesos dictatoriales, sus lógicas y las formas de la memoria que de ellos emergen.

Decía entonces, que resulta particularmente interesante observar cómo la memoria empieza a reivindicarse, no solo desde el plano social, sino, progresivamente, desde el plano personal. Si los grupos que reclamaban justicia «enarbolaron la necesidad de un *deber de la memoria* como consigna de lucha contra el olvido y la negación, promovidos desde el poder» (Brando, 2015: 23), los testimonios que comienzan a aparecer durante los últimos años de la dictadura (1980-1985) y los primeros de la transición (1985-1989), definen a la memoria desde la noción de deuda y obligación y le otorgan una labor reparadora moral y política⁹.

Así pues, esta primera funcionalidad que le otorga el militante a la memoria y al testimonio es la de un ejercicio, casi un deber, que le ofrezca la posibilidad de combatir la ética del olvido impulsada desde las altas esferas, que le permita perpetuar la memoria de los desaparecidos y que le posibilite reivindicar verdades y derechos. Estas primeras tentativas de representación de la violencia, en forma de novelas, ensayos, poemarios y otras manifestaciones culturales, escritas en prisión o inmediatamente después, transformaban su esencia reivindicativa en una construcción contundente y crítica, pero esencialmente combativa y militante que revelaba la experiencia individual y colectiva de la dictadura, el desequilibrio social producido y los procesos de coacción y exclusión vividos. Empezar a semiotizar la violencia sufrida, aprender a representarla y hacerla ingresar, esforzadamente, en un sistema racional comenzaba a ser, de algún modo, la única forma de pensarla, resignificarla y exorcizarla.

A medida que el sujeto, con la ayuda del tiempo, experimente una reapropiación comprensiva de lo sucedido y se distancie de ello, su relato va a adquirir tonalidades distintas a las que presenta cuando es abordado únicamente desde el pragmatismo de la experiencia, en líneas generales, de los primeros testimonios. De manera que, lo que empieza siendo una interrogación sobre las consecuencias que el trauma ha tenido en los procesos subjetivos, poco a poco, va abriendo un diálogo, activo y construido socialmente, con otros planteamientos, lenguajes y lógicas de sentido. Esta apertura de

⁹ Toda esta primera etapa dio lugar a testimonios, por parte de las víctimas, que visibilizaron las posibilidades de saber más sobre las estructuras de poder, el funcionamiento interno de las cárceles y las responsabilidades durante la dictadura con novelas como: *Las manos en el fuego* (1985) de Ernesto González Bermejo, *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni, *Memorias del Calabozo* (1986) de Mauricio Rosenncof y Eleuterio Fernández Huidobro, *Tiene la palabra* (1984) de Tota Quinteros, *Mi habitación mi celda* (1987) de Lilian Celiberti, entre otras muchas.

paradigmas favorecerá «la evolución de una subjetividad ideológica, militante, con ambición de monumentalidad a otra más condicionada por una ética de la escritura y la libertad personal» (Brando, 2015:196) que les permitirá, a los testigos, tomar conciencia de otras estrategias para referir lo acontecido.

Me interesa este paso de la experiencia a la toma de conciencia, puesto que una de las líneas de este trabajo necesita responder a la pregunta de cómo se transforma el militante que representa lo vivido mediante un testimonio de cariz épico y revolucionario, hasta el artista que es consciente de las renovaciones del lenguaje y que utiliza, para referir su trauma, todos los dispositivos creativos que conoce y alcanza. En este proceso gradual, cuya clave obvia es la necesidad de un tiempo que permita al sujeto experimentar con el relato de lo vivido, está uno de los sentidos que posibilita entender la evolución, y sobre todo la novedad, de las producciones que emergen en los 90.

En esta línea, es especialmente sugerente y revelador el estudio de tres de las obras de las figuras más destacadas en este juego de desplazamientos personales y artísticos en Uruguay: Mauricio Rosencof, (1933, Florida, Uruguay); Horacio Faedo (1928-2016, Riachuelo, Uruguay), y Carlos Liscano (1949, Montevideo, Uruguay). Los tres son exponentes significativos de una estética que, en un primer momento se definirá en términos de reparación y combate contra un horizonte político y jurídico que invisibilizaba su lucha, pero que, paulatinamente, se desplazará, hasta la actualidad, con producciones artísticas que amplían su marco de intereses y en las que ya se pueden adivinar marcas de la retórica de otras formas de memoria.

Propongo, entonces, abordar estos desplazamientos vitales que experimentan los tres jóvenes ex militantes, en su proceso de reintegración a la vida civil, como uno de los puntos neurálgicos de los cambios que advierte el paradigma del testimonio en Uruguay. Puesto que, retomando lo anterior, los dispositivos culturales con los que vamos a trabajar no solo involucran elaboraciones intelectuales, sino también manifestaciones emocionales y afectivas que abarcan dimensiones personales, sociales y biográficas, indisociables de las lógicas históricas que las acompañan.

En este sentido, la vida de los tres autores está marcada por progresiones similares: el ingreso en el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T),

que se definiría como la guerrilla urbana de izquierda radical por excelencia, durante los años 60 y principios de los 70; una segunda etapa marcada por la opresión y el ingreso en prisión, fase temporal que determinará sus vidas, y una última etapa caracterizada por el abandono de las armas y la intrusión, en mayor o menor medida, en las arenas electorales.

Si a nivel biográfico las etapas vitales son significativamente coincidentes, a nivel creativo sus producciones también lo son y sirven como revelador ejemplo de ese desplazamiento progresivo que las lógicas testimoniales iban a experimentar en Uruguay. Frente a sus primeros testimonios, en el caso de Rosencof: *El hijo que espera* (1988), *Memorias del Calabozo* (1989) o *El Bataraz* (1991); en el caso de Liscano: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *La mansión del tirano* (1992) o *El camino a Ítaca* (1994) y en el caso de Horacio Faedo su primera escultura vinculada al *Arte Madí*, sus producciones van a ir reparando en importantes cambios en la concepción de la creación.

El estudio de estos primeros testimonios, escritos en prisión o inmediatamente después, que no desarrollaremos aquí, no nos interesa como objeto concreto de investigación¹⁰, pero sí que, efectivamente, la continua alusión a ellos nos permitirá observar cómo estos intelectuales se mueven en paradigmas de intervención distintos, según el momento en el que se encuentren, en un ejercicio continuo de migración y trasgresión de géneros y estrategias discursivas. En este sentido, en el estudio de la vivencia personal y colectiva de la crisis se puede observar, por una parte, aquello que veníamos diciendo, las distintas reacciones sociales que se desplazarán desde movimientos combativos, hasta sensibilidades ideológicas con otro perfil, pero, por otra, a nivel personal, se puede examinar cómo estos desplazamientos colectivos van a determinar, en el caso de muchos militantes que han sufrido la catástrofe, una

¹⁰Sin embargo, sí ha sido necesaria una lectura previa de múltiples ensayos y monografías en las que estos primeros testimonios ocupan un lugar de especial interés, tales como: Sapriza, Graciela. «Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985).Violencia / carcel / exilio». En: *DEP (Deportate, Esuli, Profughe)*, rivista telematica di studi sulla memoria femminile, N°11. (2009). P. 65; Markarian (2004). *De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976)* Montevideo: Centro Latinoamericano de Economía Humana; Markarian (2006). *Militancia política y activismo de derechos humanos, 1976-1980*. Montevideo: Trilce Ed; Alzugarat, Alfredo (2007). *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, entre otras.

transformación que va desde la figura del guerrillero recio y enérgico hasta la del artista reflexivo. Como veremos, el campo artístico va a ser ese espacio que abrace al sujeto descompuesto y fragmentario que los movimientos guerrilleros tildarían de inútil y, con el tiempo este mismo espacio será el que le ofrezca al sujeto la praxis de imaginarios otros desde los que poder pensarse.

En este sentido, propongo subrayar cómo, a medida que pasa el tiempo, las producciones de los tres autores, tanto la vertiente textual como la de la expresión plástica, abordan y resimbolizan la experiencia vivida, desde los mismos horizontes éticos y políticos, pero mediante otros mecanismos creativos. Analizaré *Las cartas que no llegaron* (2000), de Mauricio Rosencof; *El furgón de los locos* (2001) de Carlos Liscano y la última producción escultórica de Horacio Faedo para, con ello, poner de manifiesto, por una parte cómo los tres buscan nuevos lenguajes que ya no cubran solo la voluntad de conocer el pasado y vincularse a él, en tanto que raíz y origen, sino también que sirvan para proyectar sus afectos, miedos, necesidades y deseos de su presente. Y, por otra la posibilidad de salirse, de desbancarse de una sintaxis cada vez más codificada que, por razones que veremos, se estaba proclamado como condición obligatoria para dar testimonio.

Hasta aquí, parece innegable, como hemos apuntado someramente y analizaremos detenidamente con posterioridad, que las lógicas creativas de estos autores transcriben nuevas tendencias que rompen los límites habituales de su primera producción testimonial. Ahora bien, rescatando la digresión presente, cabría preguntarse: ¿Qué debates inauguran estas representaciones con respecto a la fenomenología de la memoria? ¿Principian una nueva forma de representación de la memoria, de las formas de entender el pasado y de las maneras de relacionarse con él? ¿A qué estilos para hablar del pasado se oponen? Y, finalmente, ¿Qué estéticas culturales y procedimientos creativos los significan?

3. LA CONVIVENCIA DE MEMORIAS: POÉTICAS Y POLÍTICAS DEL RECUERDO

Hay dos formas de memoria. Una memoria pasiva que se agota en el hecho que recuerda, que anula el presente en la espectacularización de un pasado irrecuperable y fugaz. Y una memoria activa, creadora y militante que busca la esencia movilizadora del pasado, que se compromete con la presente como única forma de no ahogar ese pasado en la sacralización y la idolatría. Una es justicia, la otra nostalgia.

J.P FEINMANN

Hasta aquí se nos dibuja un panorama determinado, en el plano político, por conflictos silenciados, juicios imposibles, responsabilidades encubiertas y escasas políticas de visibilidad; en la esfera social, por reivindicaciones de derechos, demandas de justicia y movilizaciones por los desaparecidos y, finalmente, en el plano cultural este proceso lento que ha tenido la sociedad uruguaya para decir y pensar lo sucedido durante la dictadura se manifiesta en forma de una gran cantidad de testimonios, en todos los formatos posibles, que presentan la complicada elaboración personal y colectiva del sufrimiento vivido y de sus efectos.

Lo paradójico es que, con todo este exceso de testimonios sobre el pasado empieza a estandarizarse un tipo de lenguaje para hablar de lo sucedido y a fijarse un determinado estilo que va a caracterizar a la mayoría de dispositivos culturales que emergen para hablar de la catástrofe. La pregunta es: ¿Qué concepción de la memoria se deriva de esta sintaxis narrativa cada vez más codificada? ¿Los tres autores del corpus qué inflexiones presentan respecto a ella?

Volviendo a lo dicho, nos encontramos con un panorama en el que el relato del pasado reciente ocupa el espacio artístico cada vez más, de manera que, la industria cultural comienza a percatarse de cuánta memoria consume el cliente y de que esta puede convertirse en un producto de alta rentabilidad económica. Así pues, por una parte la fiebre por rememorar llega a las altas esferas y los discursos políticos y los currícula escolares van conformando una memoria oficializada, cada vez más

hegemónica que mellará en la esfera pública e irá colonizando el discurso social¹¹. Y por otra, en el plano comercial, la memoria empieza a ocupar un espacio relevante en las librerías en las que proliferan textos de novelistas, periodistas e historiadores que buscan, por una parte, arrojar luz sobre esas historias veladas y, por otra, conmemorar la figura de los desaparecidos. Presos políticos, grupos militantes clandestinos y familiares dan voz a programas radiofónicos, debates televisivos y docudramas que trazan las líneas de la historia acaecida. Se alzan museos ecuménicos y monumentos oficiales, se favorece un turismo histórico que visita estos lugares de memoria, se conmemoran fechas y se galardonan actitudes heroicas. Se desempolvan fotografías en las que el color sepia, los semblantes alegres y los uniformes arcaicos pueblan el discurso visual del pasado. Dentro de la variada y prolífica oferta de producción cinematográfica la dictadura se instala como tema y la parrilla televisiva es colonizada por multitud de series de ficción histórica. Este despliegue de lecturas del pasado hace, como vemos, que los *mass media*, atentos a la demanda del consumidor, aprovechen el inminente protagonismo de la memoria en la esfera social y acaben convirtiéndola en un *fetiché de consumo* (López Quiñones, 2006).

Lo peligroso es que, con toda esta cartografía del pasado, la inflación de recuerdos empieza a generar un visionado homogéneo de lo sucedido, fácilmente reconocible, que llama la atención por su lectura sentimental, nostálgica e idealizada del hecho histórico. De este modo, documentar la violencia de la dictadura se vuelve, para la industria cultural, un ejercicio rentable, a costa, eso sí, de reducir el hecho histórico al paradigma de lo afectivo, igualar a los actores políticos del conflicto, edulcorar el cariz ideológico y adornar los episodios violentos para contentar a un público mayoritario que demanda un relato del pasado tranquilizador y entretenido.

A este barrido de problemáticas históricas que convierte el periodo dictatorial en un fotograma agradable y consolador para poder ser vendible, se suma la postura de las

¹¹Algunos textos determinantes, además de los citados, para reflexionar acerca de estos procesos que ocupan el epígrafe, pese a circunscribirse al ámbito español, han sido: Aguilar, P (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial; Trenzado Romero, M. (2000). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. CIS-S.XXI: Madrid; Vinyes, R. (2009) “La memoria del Estado” *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA; Peris Blanes, Jaume (2011): «Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España» [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de literatura y literatura comparada*, 4, 35-55, (2011).

esferas del poder, que ven en esta revisión feliz del pasado una buena forma de desactivar el potencial crítico de la memoria. Si la dictadura es ahora, en el plano ficcional, una fuente de inspiración folletinesca de personajes reconocibles, tramas apasionadas, historietas entretenidas y simplicidades psicológicas, reducidas a vicisitudes personales; en el plano real las reivindicaciones del pasado y las demandas de derechos también pueden reducirse al plano individual, al hecho puntual y pasar a convertirse en una preocupación privada. Limitar las demandas de justicia a simples motivos personales desactiva el peso social y el potencial colectivo de la memoria y evita la necesidad de fomentar políticas públicas sobre el pasado, quedando soslayadas del primer plano de la esfera social.

No es de extrañar pues, que estos relatos sobre el pasado reciente broten al tiempo que en los planos jurídico y legal se profundiza la impunidad respecto de los crímenes de la dictadura. Las telenovelas, los libros y los documentales llegan al mercado al mismo tiempo que el gobierno restringe la posibilidad de investigación judicial de las violaciones a los derechos humanos y limita el conocimiento de la verdad sobre lo acaecido. No nos debe sorprender tampoco con todo ello que, a partir de la transición democrática, se impulse una memoria de consenso, que no incide en responsabilidades políticas, sino que reconcilia actitudes, iguala querellas y silencia culpas. Una estrategia inteligente para que los procesos judiciales desaparezcan, dando lugar a un silencio conveniente y tranquilizador¹².

La pregunta es, con todo esto ¿Qué tipo de revisión del hecho histórico se difunde? Y ¿Qué formas y significados la determinan?

Toda esta encrucijada de intereses debe de, según Sampedro y Baer:

Satisfacer el imperativo de la viabilidad económica, reflejando versiones mediáticas del pasado, reformulando los mitos, los símbolos y los ritos de la memoria de las audiencias. Para ello se estandarizan lenguajes, recursos narrativos y mecanismos visuales, siempre buscando el mínimo común denominador que maximice audiencias (Sampedro y Baer, 2003: 98).

¹² El caso de Uruguay, cercano al español, contrasta con las experiencias de otros países de Europa y América Latina, que al salir de periodos dictatoriales han adoptado diferentes fórmulas de relación con el pasado basadas en la búsqueda de la verdad y/o la justicia. A partir de ahí, han buscado generar una cultura cívica basada en las enseñanzas de la memoria histórica, como se recoge en el interesante trabajo comparativo editado por Barhona, Aguilar y González (2002): *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*.

Siguiendo esta doctrina, se le ofrecen al espectador trivializaciones de la violencia, clichés homogeneizadores que igualan los traumas, banalizaciones de las actitudes políticas y estandarizaciones de las memorias individuales. Todo ello da lugar a una narrativa plagada de vacíos y silencios, reconocible en películas como *Paisito* (2008) de la directora española Ana Díez, donde el conflicto es reducido a la historia de amor de sus protagonistas, ella uruguaya, él español, y su forzada separación; *Polvo nuestro que estás en los cielos* (2008) de la directora uruguaya Beatriz Flores Silva, en la que el estallido de la dictadura se vincula a los dramas personales de su protagonista. En docudramas como *Los uruguayos* (2006) de la brasileña Mariana Viñoles, en el que la revisión de la dictadura se circunscribe al nostálgico recuerdo, melancólico y feliz, de un grupo de ancianos cuya tonalidad emotiva resta importancia a sus diferencias políticas. En novelas como *La Balada de Johnny Sosa* (1990) de Mario Delgado, en la que pasado y presidio no caben en el libro y son apenas referencias distraídas en las primeras páginas o *Hoy fue uno de esos días* (1993) de Milton Fornaro en la que el dinero, el poder y la muerte borran las huellas de toda referencia histórica.

La trama de todas estas producciones culturales obstaculiza el cariz histórico y político de sus escenarios y les resta carácter crítico a sus mecanismos compositivos, puesto que, con la conmoción de sus relatos, los hechos pierden su potencial de impacto, a medida que se desvanecen y desaparecen en la efusión de borrascas de sentimentalismo y afectividad. Desde esta óptica, la visión hegemónica de la memoria histórica consagra una lectura del pasado evocativa, con estructuras enunciativas simplificadas, texturas visuales confortables y finalidades más cercanas a la catarsis aristotélica, en cuanto al gusto por convocar los afectos del público, que al distanciamiento brechtiano, para lograr su perspectiva crítica.

Sin embargo, estos estándares culturales se van a enfrentar, y a partir de la década de los 90 de forma llamativa, a la emergencia de otros productos que huyen de estas formas de testimoniar e inauguran otras derivas posibles para esa voz que corre el riesgo de convertirse en un objeto de escaparate. Es decir, frente a la automatización de las lecturas sentimentales, pero conviviendo con ellas, emerge la necesidad de conceptualizar otra óptica del pasado que recupere los proyectos políticos, los procesos históricos y los movimientos sociales que hicieron posible el estallido de la dictadura o

que la combatieron. Para deconstruir este tipo de memoria hegemónica esta otra producción visibiliza sus estrategias compositivas, explicita sus materiales, desnuda sus procesos de creación, incorpora comentarios críticos o, incluso, formula un nuevo lenguaje que legitima la parodia, la ficción o el cruce de discursos para hablar de la catástrofe.

Con ello, se inaugura una nueva textura de representación que ya no entiende la memoria como un macrorelato completo que agrada al espectador y lo complace, sino que proclama el carácter incompleto y fragmentario de toda reconstrucción traumática del pasado. Aparecen así producciones documentales como *La esperanza incierta* (1992) de Esteban Schroeder, *Los ojos en la nuca* (2001), del mexicano Rodrigo Plá, *La mañana siguiente* (2009) del uruguayo Gonzalo Regules o el reciente *Tus padres volverán* (2015) de Pablo Martínez Pessi; novelas como *La piel del otro: la novela de Amodio Pérez* (2001) de Hugo Fontana, *Arañas de Marte* (2009) de Gustavo Espinosa u *Ojos de Caballo* (2005) de Henry Trujillo, entre otras muchas.

En el marco de la compleja dialéctica entre historia y ficción en la que estos textos fundan su referencialidad se da la vuelta a las descripciones prototípicas que la industria cultural priorizaba de la víctima¹³, quién, en estos casos, interesaba por la alta carga dramática que confería a las representaciones. En estas nuevas lecturas que emergen, la víctima ya no es el sujeto privilegiado que cuenta la verdad de lo que vivió, sino aquel que complejiza su propia verdad, desautorizándola por su carácter lacunario y diluyéndola en complejos e interesantes murales de voces heterogéneas que problematizan su versión. De este modo, el dolor ya no es una licencia que encumbra a «la víctima como sujeto privilegiado de la representación, que sustancializa la idea de violencia separándola de los proyectos históricos y sociales a los que ésta acompañó e hizo posible» (Peris Blanes, 2011:53), y con ello inaugura nuevos planteamientos y dinámicas en el paradigma de la memoria.

¹³ Peris, en su artículo, *Hubo un tiempo no tan lejanos...* (2011) analiza, actualizando las lecturas de Weviorka (2007) y Vinyes (2009), la rentabilidad del *sujeto-victima*, en este tipo de representaciones y pone de manifiesto la valoración del sufrimiento de las víctimas como gesto fundamental para una gestión del pasado traumático desde los parámetros de la ideología de la reconciliación que no quería repetir todo ese sufrimiento.

No solo es que la víctima, paulatinamente, haya adquirido posiciones distintas para hablar de fenómenos y situaciones traumáticas y que su figura haya sido aprovechada por su alta rentabilidad dramática para satisfacer determinados intereses, sino que, con el tiempo, se ha dado licencia a otros portavoces para poder testimoniar sobre lo ocurrido: los hijos de estas víctimas. Pese a que el corpus escogido no forma parte de este conflicto generacional es importante tenerlo en cuenta, puesto que, se suma a los debates que emergen, particularmente, en los 90 en Uruguay. En este sentido, los descendientes directos de los desaparecidos han tenido un protagonismo indiscutible en la lucha por los derechos humanos desde su llegada a la madurez y han inaugurado otra forma de testimonio sobre el pasado que convive con estos productos que planteábamos.

El viaje conceptual de los hijos, que ha hecho de la memoria una palabra derivativa, ha generado distintas discusiones en torno al nuevo concepto emergente para definir sus producciones: la *posmemoria*, según Mariane Hirsch teorizó en *The Generation of Postmemory* (1992). El neologismo se aplicaría a los discursos de los hijos de los supervivientes, construidos sobre la memoria de los padres y basados en «un nosotros que, más allá del trabajo personal del duelo, busca transformarse en el punto de partida de una acción pública» (Vezzetti, 2003: 3). De este primer precepto, el de la herencia, se derivarían dos características fundamentales que, según Hirsch, determinarían las producciones inscritas bajo el paradigma de la *posmemoria*: por una parte, el carácter fragmentario de los productos culturales de los hijos, por otra parte la naturaleza mediada de los mismos, obligados a una continua intertextualidad y traducción. En resumidas cuentas, la *posmemoria* se resolvería como la respuesta de la segunda generación al trauma de la primera y ofrecería una lectura condicionada por la diferencia temporal y cualitativa de la memoria de los supervivientes y por la representación, proyección e interpretación de esta, más que por la recolección y ordenación de los hechos sucedidos.

La crítica más contundente que recibió el neologismo inaugurado por Hirsch y fervientemente defendido por Landsberg (2004) y Young (2000) en sus estudios monográficos, la lideró Beatriz Sarlo con *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). En su libro exhibe las acepciones que los intelectuales han propuesto sobre el concepto y despliega el amplio catálogo de disquisiciones con las que estos

justifican la existencia del término para agitar las etiquetas propuestas y cuestionar su validez. Sarlo achaca a Hirsch el perfil vicario de la *posmemoria*, puesto que el carácter distintivo con el que se la cataloga, estudiándolo taxativamente, no lo es tanto. Para Sarlo lo único verdaderamente nuevo del concepto, y aquello que engloba, sería el grado de implicación del sujeto que reclama un pasado que le pertenece desde un presente que desdibuja sus huellas. Así, arremete contra los rasgos supuestamente diferenciales de la *posmemoria*, aquellos que le otorgarían especificidad y densidad teórica: su mediación y su fragmentariedad. Su principal argumento es que ninguno de los dos es una característica exclusiva del discurso de los hijos, ya que toda construcción del pasado es hipermediada porque «implica sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación y el conocimiento, en el lugar de otros» (Sarlo, 2005: 129) y porque la fragmentariedad es, también, una característica de todos los discursos del pasado, no solo del de los hijos, puesto que «todo discurso sobre el pasado es imposible que abarque grandes totalizaciones» (Sarlo, 2005: 136).

De este modo, según Sarlo no habría una *posmemoria* concebida específicamente en singular, sino «formas de memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos» (Sarlo, 2005:157), ya que, en el caso del Cono Sur, una generación no vivió alejada de la otra y las vicisitudes que experimentaron los padres no fueron tan distintas a las que vivieron los hijos. Así pues, en Uruguay, más allá del catalejo generacional cabría ver el estudio del pasado desde el núcleo traumático que comparten y los procesos de duelo que se dan.

El debate sobre la *posmemoria* y sus portavoces se suma pues a esta presencia desbordante de discursos de la memoria y pugnas sobre derechos humanos que abarcan los 90. Me interesan estos testimonios de los hijos, más allá de las problemáticas que la etiqueta de la *posmemoria* implica, en tanto en cuanto conviven con las lecturas del pasado que comentábamos y comparten con los testimonios que vamos a analizar ciertas particularidades: la dificultad para reconstruir una genealogía familiar que permita reponer la propia identidad, la pugna con un lenguaje que habilita la recomposición de una memoria difusa y problemática y la utilización de la fotografía como puente entre tiempos. Mediante estas y otras estrategias, todos estos discursos reconcilian, en una

misma superficie, un juego de diálogos intersubjetivos, metalingüísticos y transgenéricos que, más allá de ser intergeneracionales o no, llevan a cabo un trabajo de reinterpretación y reelaboración de lo sucedido.

Resumiendo, lo que quiero poner de manifiesto con todo este itinerario de análisis es, precisamente, la convivencia de lecturas totalmente distintas del pasado, determinadas por gestos ideológicos opuestos. Ya que, con sus formas de gestionar el pasado, dan lugar, en Uruguay, a la coexistencia de maneras muy distintas de testimoniar que no se pueden reducir al paradigma de la *posmemoria* tal y como Hirsch lo definió. Todo ello va a estar presente, tanto en los textos mencionados, como en los que vamos a analizar, puesto que han reflexionado y superado ya las lógicas de los primeros testimonios, de los que hablábamos en el epígrafe anterior, y, con ello, van a rebelarse, mediante el camino de la creación y la imaginación, contra las paradojas de una memoria que empezaba a mediatizarse.

En esta línea de sentido, todas estas reflexiones en torno a las diversas memorias que la revisión del pasado uruguayo comporta, los matices ideológicos que cada testimonio presenta y las estrategias de composición con las que cada uno de ellos cuenta, no solo sirven como escenario en el que anclar el corpus del trabajo, sino que inauguran otro abanico de interrogantes por resolver a la espera del estudio concreto de cada una de las producciones escogidas. Desde cuestiones a nivel político, tales como: ¿Es incompatible la moral del progreso actual con una moral del compromiso? A nivel social, tales como: ¿Tiene que ver, en el cambio del proceso del duelo y su representación, la permuta que ha experimentado el concepto de víctima en los últimos años y su consideración? A nivel de responsabilidad histórica: ¿Esta nueva forma de testimoniar, más crítica y contextualizada, resta valor de verdad al testimonio de la víctima? A nivel discursivo: ¿Son las nuevas estrategias del testimonio, ficción, parodia o grotesto, incapaces de entablar un diálogo con lo ético y lo moral? A nivel textual: ¿Esta forma de entender el vacío y lo fragmentario, no como valores terapéuticamente perjudiciales, sino como estrategias de convivencia discursiva con ese pasado, qué efectos tiene? Y sobre todo, más allá de comunidades hermenéuticas de periodistas, sociólogos, historiadores, terapeutas y políticos, ¿cuál es la labor de la literatura en este nuevo panorama consolatorio?

3.1. LA FICCIÓN Y EL CRUCE DE DISCURSOS OTROS: *LAS CARTAS QUE NO LLEGARON*, MAURICIO ROSECOF

Volveré y seré ficciones.

MARIANA EVA PEREZ

El 2000 fue el año de publicación de *Las cartas que no llegaron*. La obra de Mauricio Rosencof nacía en un contexto en el que las representaciones textuales sobre el encierro y la cárcel habían madurado ya los iniciales interrogantes sobre la propia práctica política y la existencia factual de la dictadura uruguaya. Se buscaba ahora configurar discursos que sirviesen de escenificación de los cambios que la esfera pública y la práctica testimonial estaban experimentando, en vinculación con el problema de la memoria y los derechos humanos en Uruguay y el Cono Sur.

Inmersa en este itinerario, la novela de Rosencof toma posición en torno a la problemática de la representación del trauma y convoca un imaginario memorialístico que pone de manifiesto una nueva poética reflexiva que abraza los efectos que esta violencia perpetró en la subjetividad de las víctimas o el matiz doliente que todo ello originó en el tejido social. Este ejercicio, centrado en la necesidad de sustraer al horror del ámbito de lo innarrable configura una panorámica que reúne diferentes procesos sociales violentos: la experiencia de su padre durante los pogromos en Polonia y, luego, su historia como soldado en la Primera Guerra Mundial; el día a día en el campo de concentración al que son deportados sus tíos polacos y, por último, los años de encarcelamiento que él mismo sufre en el contexto de la dictadura uruguaya.

En este sentido, Rosencof asume el compromiso de desfocalizar el interés en un solo relato y trabaja, mediante el cruce de distintas experiencias, las diferentes formas de la violencia que atraviesan la historia de su familia. Para ello, sitúa en el centro del discurso los efectos traumáticos de esa experiencia, estableciendo una gramática capaz de conciliar, desde los ojos de Moishé, el protagonista, una selección de pasajes vitales con ciertas resonancias ligadas a la propia vida del autor que acaba trazando un inevitable juego de paralelismos biográficos¹⁴.

¹⁴ Rosencof, preso procedente de familia judía que inmigró a Uruguay, como Moishé, años más tarde se convertiría en uno de los rehenes del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, hasta ser capturado en el 1972.

De manera que, como iremos viendo, *Las cartas que no llegaron* es, por una parte, una obra que se funda en la matriz testimonial, epistolar y autobiográfica y, por otra, más interesante si cabe, un relato que atraviesa un proceso de ficcionalización para poner en juego ambas experiencias, la del autor y la del personaje, conjugándolas en un relato común. No es gratuito, en ningún caso, la asunción discursiva de la ficción para dar testimonio de las consecuencias que la violencia de Estado ejerce en el tejido familiar y social.

Frente a *Memorias del calabozo*¹⁵, quizás el texto más célebre de la narrativa de Rosencof, cuya lógica testimonial interrogaba la utilidad de determinadas categorías estéticas para dar cuenta de la verdad de su discurso, en *Las cartas que no llegaron* el régimen de escritura se esboza desde un primer momento como un ejercicio problemático, puesto que el propio autor sostiene: «Estoy narrando el comienzo de una historia, esto es historia, no literatura, aunque nada, nadie me obliga, me compele, exige la fidelidad de los hechos que, una vez narrados, pierden fidelidad» (2000:117-118). En conexión con lo anterior y como contraposición al fragmento de *Las cartas que no llegaron* cabría hacer referencia al prólogo del texto de Rosencof y Huidobro, en el que ambos proponen pensar la escritura como una invitación a los sobrevivientes a resistir, como homenaje a los desaparecidos y como deber ante los caídos. Es decir, una posición de enunciación en la que no gobierna la ficción¹⁶:

Nuestro testimonio es el de todos. A nosotros se nos dio, en este 1987, la oportunidad, buscada para cumplir, de poder sentarnos ante un grabador y recordar... Decidimos no hacer 'literatura' con la grabación. Retocar sólo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito (2010: 11).

Hay pues un cambio de posicionamiento, frente a esta estrategia de apelar a la claridad, a la autenticidad y a la posición de enunciación militante como criterios de legitimidad. En *Las cartas que no llegaron* hay una praxis diferente, puesto que, los

¹⁵ Relato testimonial publicado entre 1987 y 1988 en el que Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro narran la experiencia carcelaria que vivieron entre septiembre de 1973 y marzo de 1985 junto con otros presos por su militancia en el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros.

¹⁶ El año de publicación de *Memorias del calabozo* (1987-1988), coincide con la aprobación del referéndum popular de la *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* (1987), incluso en el propio texto se llega a hacer referencia a él: «A este presente combativo, en el que otro plebiscito pugna para que el telón de plomo del olvido no cubra de impunidad a aquellos que nos deben [...] el destino de los que no han acabado de morir, los crímenes» (2010: 138-139).

hechos novelados no están en función de una repercusión político-social inmediata, ya que están escritos mucho tiempo después de la experiencia carcelaria y, por ello, requieren dilatadas reflexiones para poder repensar desde un nuevo paradigma estas consideraciones iniciales.

Así pues, si en *Memorias del calabozo* la creatividad cumple una función doble, la de la resistencia política y la de la resistencia física, en *Las cartas que no llegaron* esta evolucionará hasta derivar en ficcionalidad, ya no tanto como estrategia de supervivencia, sino como ejercicio de reminiscencia e identificación. De manera que, este mundo onírico de delirios insalvables que permeaba a los presos en *Memorias del calabozo*, interpelaba ya, aunque de forma indirecta y circunscrita, a una de las estrategias testimoniales más lúcidas que, con posterioridad, marcarán la narrativa de Rosencof: la ficción.

La inclusión de esta como modalidad discursiva permite ir más allá y, además de vincular formas históricas de la violencia sufrida, diversas y distantes en el tiempo, como veíamos, también posibilita pensar el acontecimiento traumático desde una perspectiva que no concibe los crímenes del pasado de un modo tranquilizador, sino que permite retomar el conjunto de historias familiares, no de forma aislada, sino en su concreta dinámica histórica.

Así pues, la estrategia de ficcionalización inscripta ya en su totalidad en la discursividad de *Las cartas que no llegaron* se piensa, de este modo, como el agente posibilitador de la memoria, como constructo en el que poder congrega diferentes formas de acercamiento al pasado que ya no pasan por la denuncia directa de la subjetividad truncada de la víctima, como sucedía en *Memorias del calabozo*, sino en la entidad quebrantada del mundo que la sostiene. De manera que, la dificultad ya no está en ir más allá del muro del calabozo para poder pensarse, sino en reconocerse más allá de uno mismo.

Este paradigma de creación que envuelve la configuración de *Las cartas que no llegaron* seguía unido, como vemos, a fuertes reivindicaciones sociales e intervenciones politizadas de los efectos de la dictadura pero, a diferencia de *Memorias del calabozo*, el tiempo que separa ambos textos, trece años aproximadamente, ha permitido al autor

conciliar nuevas estrategias a favor de una apertura de sentidos que alcanza el léxico ficcional y el cruce de géneros.

En esta misma línea, pues, la lectura de *Las cartas que no llegaron* configura distintos ejes temáticos que atraviesan planteamientos inevitables a la hora de reflexionar sobre memoria y experiencia traumática. Estos interrogantes constituyen la materia fundamental del ejercicio memorístico que el protagonista lleva a cabo y van desde los límites de la representación de una experiencia extrema, la fractura identitaria, el criterio de veracidad de aquello que se cuenta, la construcción de un lugar de enunciación desde la ausencia de deícticos identificativos, el cruce de tiempos, la configuración de un sujeto presente a partir del sujeto ausente o la relación entre individuo, texto e imagen.

Esta representación de la violencia a partir de la desintegración de los rasgos identitarios, no solo se circunscribe a la figura de Moishé, el protagonista, puesto que la novela modela distintos escenarios que tienen como eje principal a sujetos diversos, todos ellos violentados por la lógica del poder subyacente que atraviesa distintos tiempos, espacios y generaciones.

Moishé opera con regímenes de enunciación marginales que, al no estar sustentados por unas coordenadas espacio-temporales contrastadas, o una genealogía anclada, necesitan de la imaginación para, mediante el diálogo con los orígenes, «manifestar una discursividad que brota de los márgenes» (Wasem, 2003:2). Precisamente por ello, y en relación al trabajo de Agamben (2000), la experiencia traumática desquicia tres de las variables constitutivas del sujeto y del acto de enunciación: la experiencia del nombre, puesto que se ataca a la identidad, la experiencia del tiempo, dado que se fractura lo lineal y la violación del espacio. Estas tres constantes vulneradas impiden que el sujeto se defina atendiendo a sus orígenes. Por ello mismo, la idiosincrasia quebrantada busca en los mecanismos discursivos un espacio de reflexión y autoexploración. Así pues, fuera de toda idea totalizadora del texto, la construcción narrativa está marcada por la prosa fragmentaria, el patente simbolismo y la dificultad de decir, dando lugar a un texto de carácter inevitablemente incompleto y lacunario.

La narración es así una compleja elaboración que divide el cruce de estas dimensiones en tres partes:

En la primera parte de la novela se configura el imaginario familiar a partir del tamiz de la infancia. La historia se desdobra, mediante el juego de la intertextualidad: Montevideo y Polonia se nos presentan a partir del filtro de Moishé, quién narra su entorno y las cartas de la tía encerrada en un campo de concentración nazi. Estas cartas recogen la voz discontinua, entrecortada de los prisioneros de Treblinka y la gravitación de una muerte siempre presente que, junto con el miedo inevitable de los prisioneros, ajustan el carácter traumático de la experiencia violenta y la dificultad de referirla.

Estas cartas nunca te van a llegar. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar. Que Moishe sepa que son nuestras, para que sepa qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria Isaac. Cada uno es cada uno y todos los demás [...] Moishe es también todos nosotros (2000: 41-42).

La narración de la tía, fragmentaria, problemática y salpicada de silencios, configura una tensión manifiesta entre la letra y «la materia que permanentemente la pone a prueba» (Traballi, 2014:65) hasta que el elemento epistolar, aquel que actuaba como alianza familiar se rasga: «Después de la guerra con España vino otra. El que no vino más fue el cartero [...] porque las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca» (2000:13-14).

Si en la primera parte estos núcleos problemáticos aparecen circunscritos a las epístolas, en la segunda parte se nos presenta un narrador adulto que va a iniciar un ejercicio de afirmación personal sorteando el terrorismo de estado al que está sometido. La novela adquiere entonces cierto carácter cíclico: si la tía pensaba la escritura como acto redentor, él va a dirigirse a su padre, utilizando «un mecanismo apelativo insistente fundamentado en una correspondencia imaginaria» (Wasem, 2003:13). Este interlocutor explícito al que convoca obsesivamente pone de manifiesto la necesidad de figurativizar la ausencia de «ese algo o alguien distante cuya presencia se efectiviza en la memoria» (Traballi, 2014:67).

Isaac Rosencof, figura paterna ausente, será invocado de forma obstinada, casi obsesiva, en una instancia enunciativa que sublima la incertidumbre de la voz perdida:

Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía, y que te escribo hoy, mi Viejo, donde sí puedo, junto a una ventana que durante tantas eternidades no tuve [...] no te vayas a creer; cuando no te escribo, sigo escribiendo. No te pienso hablando, mi Viejo, no puedo. Te pienso escribiendo (2000, 94-95).

Lo interesante de esta correspondencia es su función, puesto que más allá de un mero carácter referencial, las epístolas no tienen la tarea de comunicar, sino de rememorar. Pensemos que el flujo epistolar se da siempre mediante el juego de la ausencia y la presencia, es decir, mediante la imposibilidad de que esa comunicación se logre, puesto que, por una parte, las cartas enviadas por los familiares presos se reciben cuando el remitente ha sucumbido a la violencia de los campos y, por otra, las cartas que envía Mauricio tienen como destinatario a su padre, quién tampoco está ya. De manera que las cartas forman parte del oficio de la memoria y responden «sorteando la distancia y la ausencia, al deseo de los muertos de ser recordados» (Traballi, 2014:77). Así pues, la oralidad emocional de las cartas que trastoca la sintaxis y traspasa la escritura sirve como estrategia para hacer presentes a los interlocutores y así escapar del asedio del recuerdo solitario y la fractura familiar.

La posibilidad de reubicar los orígenes escribiendo se conjuga, en la tercera y última parte con la recolecta de documentos, de alegatos testimoniales, de recapitulaciones que remitan a esa memoria dañada. Toda esta búsqueda insistente de nuevas voces que le ayuden a fraguar el entramado familiar le lleva, incluso a encumbrar una apología del logos en las últimas páginas cuando Moishe, especulando sobre el misterio de la experiencia vivida, alude a la Palabra, casi como una ensoñación, una plegaria, de significante inteligible, pero de significado claro, un vocablo con el que se abre un puente de reminiscencia, de conexión con su padre.

La Palabra. La Palabra caldea, aramea, babilónica, hebrea, quería decir, dijo, en el mismo instante simultáneo donde el tiempo corre por su cuenta y sin reloj, para mi padre en el comedor del asilo y para mí en el nicho, la Palabra, entonces, quiso decir, y dijo, que estemos donde estemos, Viejo, nos estamos viendo (2000:166).

La conexión con el padre, mediante la Palabra sublimada, no solo va a reflexionar sobre el posible universo ficcional recreado, las formas de enunciación conocidas, la ruptura de fronteras discursivas o la ausencia hecha presencia mediante la reconstrucción de la memoria familiar, sino que Rosencof va más allá y, mediante la

adición de imágenes familiares y reflexiones carcelarias asediara nuevas formas de acercamiento a la verdad, uniendo pasado y presente para llevar a cabo una reflexión sobre la creación de un tiempo imposible desde el que poder recordar. De este modo, el protagonista convoca al padre, como figura de origen y autoridad, intentando crear un perímetro simbólico de identidad que lo proteja del relato elíptico que lo acecha.

Con ello, más que como verdad o como estrategia de ficción, la escritura se resuelve como oficio de una memoria que aparece figurada como un cruce de voces que enlazan lógicas de poder que se repiten y discursos históricos que, peligrosamente, no cesan. Así pues, esta mirada crítica implica rescatar a la memoria de su «carácter aislado y museológico y entenderla en su concreta dinámica histórica» (Traballi, 2014: 79).

Memoria, historia y ficción construyen una compleja trama narrativa, cuyo sentido nace del cruce de las tres dimensiones y escapa de aquello que Foucault denominó «sistemas de sumisión del discurso basados en procedimientos de control y delimitación que se apoyan en un soporte institucional» (1992: 28). De manera que, en relación con la cita anterior, Rosencof, por una parte, sitúa al testimonio en la frontera del juego con el lenguaje y la capacidad de construir regímenes de enunciación imposibles, no desde el discurso totalizador, sino desde el cruce de variedades discursivas e intertextos diversos para, a la vez y de forma simultánea, vincular estas estrategias textuales con un proceso de reconstrucción afectiva que deja al descubierto las resonancias subjetivas de la dictadura. Por otra, logra convocar a todos esos interlocutores ausentes para romper con el cerco de la memoria solitaria y generar, en relación con las iniciativas sociales que estaban teniendo lugar en Uruguay, un espacio de encuentro y recuerdo compartido.

Con todo, el ejercicio de reconstruir las formas de violencia experimentadas por su familia, acaba por operar como una estrategia de reconstrucción, en una dinámica en la que recordar será empezar a encontrarse a sí mismo, a pertenecer a esa historia que reconstruye.

3.1.1. LA CAJA DE ZAPATOS COMO FENOMENOLOGÍA DE LA AUSENCIA.

Encontramos nuestra identidad: esa identidad que, en otro momento, y otra circunstancia nos puede reflejar el iris del ojo del otro que se deja mirar y que me mira.

RODRÍGUEZ ETAL

Este paradigma de la memoria sustentado en la voz de la infancia permite a Rosencof enfrentar, por una parte, en el primer capítulo, las resonancias afectivas surgidas de esa voz inocente, cuya narrativa caracterizada por estrategias pueriles construía un mundo de una complejidad de la que el protagonista no era partícipe, puesto que no compartía la lengua de origen de su familia ni sus vicisitudes. Y, por otra parte, en los siguientes capítulos, una voz más madura, confusa y árida que se aleja de esa posición de enunciación infantilizada y consagra una lectura menos inocente de las consecuencias familiares que produjo la situación histórica vivida.

Esta primera parte de la que hablábamos presenta una posición de enunciación ante el pasado que colma la representación de un mundo resquebrajado mediante los vacíos de la infancia de Moishé. La incidencia en la fractura permite que el discurso del protagonista vaya más allá, en términos narrativos, del relato confortable que acostumbra la voz del niño y conforme una textura evocativa con distintos efectos de memoria. Como hemos visto, los recuerdos de infancia de Moishé tienen un carácter fragmentario; se trata de un montón de pedazos disgregados que, durante toda la novela, este intenta ordenar acogiendo a cualquier tipo de material para poder unir los retazos: «¿Y por qué te escribo hoy todo esto, Viejo? No sé. Tal vez para decirte lo que me acuerdo y, más que nada, decirte lo que no me acuerdo para que veas lo poco que sé, que quiero saber más, que quiero más memorias» (2000: 69).

Como decíamos, los vacíos de memoria del narrador deben pensarse en relación a los tiempos de su infancia tan dislocada como diferente a la del resto de su familia. Sus padres y su hermano son descendientes de las persecuciones, las vejaciones, de la humillación europea y, sin duda, de la posterior migración. Él, sin embargo, sobrelleva un vacío identitario manifiesto, puesto que no pertenece a esa historia anterior al haber nacido ya en Uruguay. La presencia de este horror ancorado en el tejido familiar y el clima social se descubre como un vértigo de experiencias fugitivas, yuxtapuestas,

incompletas en las que se agrupan sensaciones, deseos, fantasías y claroscuros de memoria. Por ello, una de las obsesiones de Moishe durante todo el recorrido testimonial será intentar identificar las lógicas subyacentes de la historia de su familia que puedan dar coherencia a su periplo vital.

En este sentido, es pertinente apuntar, en mitad de la magistral labor arqueológica que el protagonista lleva a cabo, la importancia que, más allá del análisis estructural, tiene la caja de zapatos que contiene las fotografías familiares:

Mi madre tiene una pila de fotos así de grandes en una caja de zapatos. Las cajas son para guardar cosas. En las cajas hay de todo. Y mi mamá guarda a sus hermanas, a la mámele, que es la mama de ella; y mi mamá me llama [...] yo le pregunto ¿Y por qué no vienen? Y ella me contesta ¿Y cómo van a venir? (2000:20).

Esta serie fotográfica que, aparentemente, carece de valor narrativo permite inaugurar una breve digresión sobre la genealogía truncada, al encontrar en las 11 imágenes la posibilidad de empezar un diálogo con lo visual de valor ético, estético y político. Más allá del contenido narrativo que va desencadenando el relato de Moishé, todas estas imágenes, supuestamente, incongruentes y poco significativas, apuntan a una realidad extradiscursiva, cuya operatoria es mucho más compleja que el mero referente visual al que aluden. De manera que, al más puro estilo de *Kriegsfibel*, el mapa de la Segunda Guerra Mundial de Bertold Brecht, las fotografías, apartadas de sus contextos originarios, adquieren nuevas connotaciones. En palabras de Didi-Huberman: «esta técnica permite reinventar la fotografía, rompiendo estereotipos y verdades evidentes, para mostrar otros sentidos que escapan de la convención visual» (2003:7). En la imagen, siguiendo con Huberman, dialoga lo que vemos y lo que no mira, configurando un espacio de tensión constante en busca de aperturas de sentido nuevas. Esta novedosa lógica del fenómeno visual permite, por una parte, acabar con la idea ontológica de la imagen, como portadora de verdades evidentes y totalizadoras y, por otra, reconfigurarla como productora de significados culturales nuevos. Partiendo de estas ideas, las fotografías de Rosencof se presentan, no como dato empírico acabado, sino como productos contruidos en el encuentro entre una mirada y una lectura, ancladas referencialmente. Los recorridos por los que se plasma la subjetividad en el discurso tienen en las imágenes una semantización de los orígenes y, por ello sería interesante pues, empezar analizando hasta qué punto la mirada interviene en esa «fenomenología

de la memoria» (Ricoeur, 2000) que articula el autor y que posibilitan las fotografías. Es decir, como se preguntaría Huberman (2003) ¿En qué medida la imagen invita, sugiere o impone la memoria de quién la mira?

Si pensamos que no hay en la imagen una idea totalizadora del mundo, como defendía Barthes (2011) sino lagunas, vacíos y cruce de discursos, podemos empezar por desgranar estas complejas relaciones entre imagen y referente. Precisamente, en esta línea, si Foucault (2002) otorgó a las categorías lingüísticas el poder de determinar la experiencia corporal, Rosencof busca en la imagen el espacio necesario para que sujeto y cuerpo se piensen y se exploren en un espacio de encuentro y un tiempo embalsamados. De manera que, si el cuerpo era para Foucault el discurso de lo vivido, la estrategia de las imágenes es para Rosencof el ejercicio desde el que pensar las relaciones inmediatas entre sujeto e imagen familiar.

Quizás en este sentido la imagen más significativa sea la de la abuela:



Papá tiene una mama a la que le dice Mámele. Yo nunca la vi. Bueno, la vi. Y papá le hizo una foto. Mámele es muy seria, pero como que se ríe. León dice que a él le hacía bizcochitos [...] Yo le dije “¿es tu Mámele?” Y él “que no, que mi Mámele es mamá, la Mámele de papá es mi búbele [...] y la búbele es también tu búbele” (2000:27).

A través del análisis de la fotografía de la abuela y la recepción de Moishé, haciendo referencia, una vez más a esa recuperación del lenguaje familiar, entendemos como la imagen sola no actúa como vía de acceso directo al pasado, ni la memoria es únicamente posibilitada por lo que la imagen ilumina de forma reveladora, más bien, en términos de Didi Huberman «la imagen deviene comprensible por lo que entrega, por su capacidad de apertura. De este modo hace de la memoria aquello que está entrecortado» (1997:32), es decir, aquello que está en proceso de originarse.

Esta forma de activar la memoria a partir de una confluencia de discursos varios, requiere empezar por trazar un itinerario que tiene como punto de partida ineludible la idea de que la corporalidad se resuelve como lugar de la experiencia perceptiva del

mundo. Las fotografías familiares de las que hablábamos destruyen la idea de la subjetividad absoluta y definen al sujeto como un cuerpo performativo y al cuerpo como «un lugar de producción de sentido sobre las imágenes de otro». (D'Angelo, 2010: 239). Esta idea de la identidad como cruce de discursos hará que Moishé busque reconocer con su cuerpo los sentidos que de las fotografías se desprenden para interpelar a la otra pieza dialéctica, a los sujetos otros de esas imágenes, y reflexionar sobre «su ser en el mundo» (Butler, 2006: 56).

Muchas de las fotografías no sabemos por qué han sido tomadas o por qué Rosencof las expone, puesto que reproducen rostros cotidianos, gestos corrientes, escenas epocales, sin embargo, en muchas de ellas lo cotidiano adquiere un valor que las atraviesa, en otras el linaje se adivina a partir de rasgos genéticos que se repiten y, en todas, el sentido se renueva inagotablemente.

Esa capacidad de resignificar le permite a Rosencof configurar un cruce de miradas, iniciar un juego de identidades, puesto que, en palabras de Roland Barthes «la fotografía es un yo mismo como otro, una disociación de la conciencia de identidad» (2011: 33). Registrar algún resquicio de identidad en la fotografía le lleva a entender que reconocerlo solo es posible diferencialmente, pero no esencialmente. Es decir, él no se reconoce en estos sujetos, pero sí encuentra en ellos una suerte de compromiso afectivo que le impulsa a llevar a cabo una búsqueda de sentido de aquello que ve, en relación a aquello que le cuentan. Por ello, decíamos que la fotografía, más que revelación, sería una especie de invitación a la reflexión.

En este sentido son significativas las imágenes en las que su padre aparece:



Y tú eras ese y estabas ahí con todos los dientes [...] Sin embargo, en las fotos de antes nadie se ríe papá. Eran serias todas, tú de militar, tú de sastre, tú de traje con amigos; serio, serio, serio, tú siempre serio y triste [...] como las historias de mamá (2000:37-38).

El niño es capaz de ver el *punctum*¹⁷ de la fotografía que va más allá de cómo van ataviados los protagonistas o el momento que representan, puesto que lo verdaderamente significativo es la acritud de los rostros marcados por la ausencia de sonrisas. En este sentido, en el proceso de recepción de la imagen se configura una copresencia entre el pasado percibido y el pasado reconocido en la fotografía, a partir de aquello que su madre le cuenta. Por ello, pienso e interpreto las fotografías, no como activadoras de recuerdos completos en sí, puesto que Moishé no tiene, sino que debemos desplazar el recuerdo a los márgenes, siendo algo así como «aquello que, permaneciendo no representado, hace de contexto a toda representación, no estando en frente, sino alrededor» (Reyero, 2007: 17), en el borde del campo visual. Este ejercicio de distanciamiento permite ver en la fotografía no solo el sentido extratextual, sino el juego de miradas que esta activa.

En la misma línea, según Huberman (2003), es necesario olvidar la idea de que la fotografía rememora el pasado en su totalidad, lo que verdaderamente hace es «ser testimonio de que lo que veo ha sido» (Barthes, 2011: 94), puesto que toda fotografía es un valor de vida de aquello que presenta. Este certificado de presencia de lo fotografiado hace que la caja que guarda las imágenes no busque traumatizar ni espectacularizar los efectos de la tortura, sino revelarlos. Todas las imágenes, pese a ser apaciblemente familiares, son tan críticas como inquietantes, puesto que la carencia de manifestación evidente del dolor hace que sean imágenes reflexivas y, en ese sentido «las fotografías son subversivas porque no asustan, trastornan o estigmatizan, sino porque invitan a pensar» (Barthes, 2011: 56). De este modo, mucho más complicado, activan interrogantes orientados a reflexionar en qué medida esa atmósfera cotidiana que se captura está atravesada por lógicas de poder que quebrantan tejidos familiares.

Una vez asimilado todo esto, lo interesante, para lo que nos ocupa, del planteamiento de Barthes es ver en qué sentido esa ausencia de espectacularización¹⁸ nos permite trasgredir el *pathos* que se desprende de la fotografía para poder pensarla como tejido significativo y contradictorio. Es decir, hemos visto como los procesos de

¹⁷ Término acuñado por Roland Barthes para referirse a lo punzante, lo desestabilizador en una fotografía.

¹⁸ Por *espectacularización* entiendo estrategias visuales que se recrean en el sentimiento generado por la realidad representada y no centran su atención en la herida, simbólicamente recogida, que traslucen esas imágenes.

recepción de las imágenes por parte de Moishé van ligadas a una apatía y ausencia de sentido, puesto que no reconoce a aquellos que ve en las fotografías, lo que nos lleva a intentar entenderlas como algo más, como un juego de intersignificaciones en las que se cruzan las historias que le cuentan su madre y su hermano y aquello que él ve en la fotografía y puede relacionar. Por ello, en las imágenes, Rosencof hace que el *punctum*, que veíamos antes en el rostro serio del padre, no resida únicamente en la fotografía, sino en el *spectrum* o referente y en el texto que remite a ella. La copresencia de estos elementos discontinuos revela sentidos escondidos que escapan de la «homogeneidad cultural, del adiestramiento moral y político» (Barthes, 2011: 44).

En este sentido, la siguiente fotografía muestra a tres niños: zapatos resplandecientes, posado tranquilo y semblantes de la época, una escena aparentemente serena, armónica, sin embargo, el choque se produce cuando leemos la historia en la que se inscribe:



Y recordaste entonces que tu mamá se abrazó a los niños, tus sobrinos [...], y ella no los quiso soltar ni los niños desprenderse, y los SS ucranianos perdieron la paciencia, y con los mangos de pico con que guardaban el orden los callaron (Rosencof, 2000:84).

En este caso el *punctum* barthiano se da, no en la asociación que hace Moishé como pasaba antes, sino en la dislocación entre texto e imagen. De manera que el texto enfrenta a la escena serena de la fotografía y la violenta con la reminiscencia del relato de su madre. Esta doble mirada busca deliberadamente alcanzar un *extrañamiento* que intensifique las líneas de sentido entre mirada y lectura de la imagen.

Más allá de las fotografías que tienen una conexión umbilical con el pasado cotidiano, con la infancia, entendida en palabras de Agamben como «la patria trascendental de la historia» (2007: 18), que ya hemos comentado, hay una que llama la atención especialmente, puesto que de repente en la esfera privada irrumpe la puerta de entrada del campo de exterminio de Auschwitz. Una imagen que, trasgrediendo «la

cómoda serie previsible de rostros monótonos» (Traballi 2007: 35), añade nuevas significaciones al texto.



La leyenda forjada en hierro, papá, es más pequeña que la imaginada, y el portón de rejas, como el de cualquier casa de recreo (Rosencof, 2000:87).

La intromisión de este tipo de imágenes actúa como efecto de *extrañamiento* y, junto al texto que la acompaña, logran irrumpir la linealidad del discurso, a la vez que resemantiza, contextualiza y aborda, en lo visual, la textura traumática que caracteriza al texto. Todo este ejercicio entorno a la mirada y la memoria resuelve que la imagen pase a entenderse como representación performativa que va más allá de la celebración personal y el carácter emotivo, permitiendo que esta trascienda los usos públicos y privados que se hacen de ella. De ahí la necesidad de entender la imagen, no como un documento fosilizado en una vitrina, sino como un relato cíclico, en continuo fluir, del que forman parte otros discursos.

De otro modo, y para resumir lo dicho hasta aquí, pienso la estrategia de la caja de zapatos como la posibilidad de «concebir los espacios de lectura abiertos por sus imágenes como lugares de convivencia entre tiempos dispares y realidades culturales que nos incluyen» (Le Breton, 2002: 32).

Esa caja de fotografías, contenidas en la arqueología familiar de los Rosencof, nos permiten «leer algo que ha sido a partir de lo que está siendo» (Reyero, 2007: 61), de manera que, el pasado se vincula con el momento de recepción, con la historia que se nos cuenta y con el relato que los familiares revelan, así pues, lo que se observa y lo que puede suscitar el hecho de observarlo rompe la vitrina de la realidad del pasado en tanto que pasado. De manera que las incógnitas sobre sujeto, imagen, memoria y cuerpo con las que abríamos el apartado, y que planteaba insistentemente en los primeros epígrafes, han necesitado un recorrido analítico hasta llegar a la necesidad de apartar la idea de que la imagen es algo completo y resuelto que da cuenta de toda la verdad.

Si, con toda esta digresión, entendemos que la fotografía, por si sola, no puede leerse como estrategia de la memoria, sino que necesita de otros discursos para poder escapar de lecturas estereotipadas, podemos ir más allá y empezar por resolver al sujeto como lugar de la experiencia perceptiva del mundo, mientras que la memoria, lejos de ser un compartimento estanco al que solo se tiene acceso mediante el recuerdo, se perfila como un juego de miradas que se cruzan, sostenidas por distintos discursos, poniendo en juego el pasado y el futuro en el instante del presente. Así pues, imagen y texto se dibujan como diversos materiales, cuyo lenguaje está atravesado por la violencia y cuyo montaje se resuelve como receptor y productor de significados culturales diversos, como lugar de tensión y de aperturas de sentido. En ese cruce de sentidos anidan las novedades que aporta el texto de Rosencof a los discursos de la memoria.

Con todo ello y resumiendo lo dicho hasta aquí, la utilización de las imágenes familiares, en la obra de Rosencof, enlaza con la importancia capital que, cada vez más, la memoria proporciona a las producciones audiovisuales y pone de manifiesto como las imágenes, deconstruidas en su idea de albergar la totalidad del referente, contribuyen a configurar una tonalidad descriptiva que hace hincapié en la narrativización de la memoria, no como producto acabado, sino como proceso de búsqueda que, más allá del tamiz nostálgico y melancólico, se aparta de los discursos estandarizados, dando cuenta del arduo proceso que conlleva evocar los recuerdos.

3.2. DESDE Y HACIA EL PASADO: LA ESCRITURA DEL YO EN *EL FURGÓN DE LOS LOCOS*, CARLOS LISCANO

La invisibilidad es atractiva para el arte.
Lo que no se ve, o no se puede ver, o no
se puede recordar, empieza a volverse
invención, quizá delirio.

FÉLIX BRUZZONE

Frente a los testimonios anteriores en los que contar era una tarea militante que exigía la relativización de lo subjetivo, en esa concepción del testimonio como monumento de la lucha, dos hechos políticos van a ser determinantes en las transformaciones operadas en la forma de testimoniar a partir de 1989. Por una parte, el ya mencionado y estudiado plebiscito que confirmó la *Ley de Impunidad*, pero, por otra, el derrumbe de la Unión Soviética en 1991 y la consecuente crisis generada en los

partidos de izquierda. La derrota del modelo socialista y la inmediata crisis de valores que esto conllevó, inevitablemente, cambiaron el tono de lógica confrontativa e hicieron que muchos militantes empezaran a revisar su condición como tales y sus objetivos.

Además de estos hechos de cariz histórico-político, para llegar al *Furgón de los locos* y entender la transformación que presenta y las prerrogativas que inaugura, hay que tener en cuenta, por una parte determinados sucesos sociales e, inevitablemente, algunos datos biográficos que influirán en la escritura de Carlos Liscano (1949).

Tras 13 largos años en prisión, por formar parte del Movimiento Tupamaro, Liscano es liberado:

Salí el 14 de mayo de 1985. El 15 me preguntaron qué necesitaba. Yo necesitaba todo, ropa, zapatos, trabajo y afecto. Por sobre todo necesitaba afecto, pero pedí una máquina de escribir. El 16 llegó la máquina y el 17 me levanté a las cinco de la mañana, como todos los días en la cárcel. Prendí la radio y me puse a pasar a limpio mis papeles (2007: 236).

Como vemos, en *El escritor y el otro* (2007), libro al que pertenece el fragmento anterior, revela precisamente cuánto lo salvó, al salir de la cárcel, el haberse construido como personaje literario, el encontrar en la escritura siempre un espacio en el que elaborar una identidad en crisis y en continuo cambio. Tras este primer momento, a finales del 1985, el autor viaja a Suecia, donde residirá hasta 1996. La experiencia de la extranjería le permite aquello que en prisión le fue imposible: *desdoblarse*, «hablar de sí mismo como si fuese otro, gracias al reajuste particularmente rápido y eficaz que le había permitido el tiempo y la distancia geográfica» (Liscano, 2007: 60). Al distanciarse físicamente de todo aquel escenario de dolor aparecerán nuevas formas de escritura que ya no se centran en el conflicto del escritor con la muerte, crucial mientras estaba en prisión, sino en otro eje central de su escritura: el del conflicto del escritor con la vida de después.

La ida a Suecia, en resumidas cuentas, fue para Liscano una especie de descubrimiento interior, en el plano personal y un tiempo de fecundidad, en el plano profesional¹⁹. Mientras, en Uruguay, el escenario social va a estar marcado por el

¹⁹ Liscano había perdido a sus padres, no había formado familia y no tenía trabajo. Mientras que, en Suecia, el autor encuentra trabajo estable como profesor de español y matemáticas, publica su primer libro y obtiene numerosas becas que reconocen su trabajo como traductor, director de teatro y escritor.

estallido de la crisis económica, hecho que nos interesa significativamente, puesto que este suceso servirá como pretexto para la organización de los escritores que empiezan a ser conscientes de la importancia de responder al desastre social que se estaba viviendo. El derrumbe del comunismo y el aislamiento en Suecia harán que Liscano, a su vuelta, vea en la iniciativa de los escritores una oportunidad crucial para reunificar esos lazos sociales que, tanto la dictadura, como las lógicas neoliberales amenazaban. La necesidad de hablar hace que estos empiecen a proyectar una forma de organización nueva, creando, de este modo, *La casa de los escritores*, que Liscano presidirá durante varios años. Uno de sus integrantes revela:

Los escritores y escritoras comenzamos a organizarnos para ayudar a gente que estaba pasando mal. La crisis nos encontró aislados y nuestra actitud fue espontánea. No sabíamos qué hacer pero sentíamos que era necesario hacer algo. Para empezar: no ser indiferentes. No éramos los únicos creadores en reaccionar. La diferencia radicaba en que los escritores carecíamos de organización. Ni siquiera nos conocíamos, no sabíamos quiénes éramos, cuántos, dónde vivíamos. El resultado fue la actividad denominada *Letras por kilo* en setiembre de 2002. A cambio de dar lo nuestro, nuestra obra, pedimos a la gente que aportara alimentos para los merenderos populares de Montevideo (Escritor Uno, 2013).

En la línea de lo anterior, se apostó por la cultura como punto de encuentro desde el que pensar el desamparo y la incertidumbre de significados. De este modo los referentes culturales propiciaron la posibilidad de establecer líneas de continuidad entre el pasado, por el que se seguía manteniendo una pelea por los derechos humanos, y el presente que amenazaba con otras formas de violencia. El hecho de que sean los escritores quienes propician esta doble perspectiva en el análisis de las injusticias va a hacer que esta pelea contra la negación de los crímenes cometidos o la nueva inestabilidad social ya no sea solo política, sino que empiece a ser también lingüística. Y precisamente por ello nos interesa partir de este punto, puesto que el lenguaje en la obra de Carlos Liscano será la génesis de todas sus reflexiones. Liscano desconfía de la inocencia de la referencialidad y desmonta conceptos asumidos, para ello, hace de su obra un paradigma de reflexión más amplio que busca abarcar interrogantes orientados a problematizar la condición humana.

En este sentido, es palmaria la elección del escritor como parte del corpus, puesto que esta mirada que escoge no solo conlleva un estudio más amplio de lo sucedido, sino que en él se observa, por una parte, el cambio en la subjetividad del

escritor y su compromiso, que ya no se plantea en términos de revolución, sino de intelectualidad y, por otra parte, la permuta en la subjetividad del preso que desarma la moral del combatiente y sale de la situación prototípica de víctima para atender a la responsabilidad personal de lo sucedido. De este modo, el desplazamiento de esta subjetividad ideológica, de la que hablábamos páginas atrás, se manifiesta en el abandono del *deber de la memoria* como preocupación fundamental -entiéndase desde el sentido ético del término- y, con ello, acaba por conformar una ética de la escritura, de la representación personal y la libertad individual y colectiva.

Un valor fundamental e innegable del testimonio de Liscano es el encontrar otra forma de entereza y dignidad en la víctima que ya no pasa por la superficialidad del héroe, sino por la capacidad del hombre de *decir* su debilidad. La identidad de la víctima, marcada por una subjetividad discursiva fragmentada y una voz deliberadamente en tensión constante con el lenguaje que la enuncia y el referente que la esencializa ha sido en Rosencof y será también en Liscano la cuestión fundamental a tratar. La diferencia crucial es que, si en *Las cartas que no llegaron* el oficio de la memoria y la problematización en torno a la ausencia eran posibilitadas por la reflexión a partir de un continuo recordar fundamentado en la estrategia incesante de interpelar discursos otros, en Liscano las prácticas discursivas no van estar orientadas al ejercicio de reconocerse en un otro que traza, en su interacción con el sujeto principal, la construcción de la memoria familiar, sino en la articulación de un espacio, entendido como lugar de trasvasamiento de distintos tiempos, desde el que el sujeto pueda pensarse a sí mismo.

Para empezar es necesario preguntarse por la relación que existe entre este acto de tomar la palabra y el lugar en el que se da, puesto que es precisamente en el contexto determinado de la cárcel donde Liscano descubre su vocación de escritor. De este modo, el aislamiento carcelario será el tema crucial en los testimonios, puesto que a diferencia de otras dictaduras del Cono Sur en las que se practicaron fusilamientos sistemáticos -Chile- o desapariciones forzadas masivas -Argentina-, la modalidad represiva que caracterizó al régimen uruguayo fue el encarcelamiento masivo y prolongado:

Además de aislar a la población en las cárceles el régimen sembró el terror a través de violentos operativos de captura, las *razias*, al mismo tiempo que se tenía noticias de torturas y castigos impartidos a los prisioneros. En Uruguay a inicio de los 80, con sólo 3 millones de habitantes,

había 5 mil prisioneros, 2 mil en libertad vigilada y 60 mil que habían sido presos y liberados después. Esto significa que una persona de cada 37 había sido presa (Broquetas, 2006: 130).

Liscano parte de una reflexión sobre la reclusión como eje determinante de la posición de enunciación en su novela. Preso a los 23 años en 1972 empieza a escribir en la cárcel, como una práctica de autoexploración personal. Es decir, la necesidad de afirmarse en un *aquí* y un *ahora* se constituye como estrategia vehiculadora para poder resistir. Sin embargo, es interesante partir de una pregunta concreta ¿por qué *El furgón de los locos* no fue escrito hasta 15 años después de su liberación?

En relación a esta pregunta Liscano escribe en su diario personal, dos años después de haber salido de la cárcel:

Muchas veces en estos dos años me han sugerido que escriba *algo* sobre la cárcel [...] No sé por qué no lo escribo. Creo que no puedo [...] porque no me he reconciliado con ese pasado, con los objetivos políticos que me condujeron a ese pasado. Hubo sufrimiento, sacrificio, ratos de heroísmo sí, pero ¿por qué luchábamos? (Liscano, 23/9/1987).

La necesidad de poder cuestionar lo vivido aparece pues como condición necesaria en sus reflexiones para, por una parte desprenderse de ese *deber ser del combatiente* que hablábamos al principio, pero también para escapar de esa *obligación de ser víctima*. De manera que, esta distancia temporal permite al autor reconocer una evolución en su discurso que inaugura nuevas preocupaciones ligadas a la continua lucha de las organizaciones de derechos humanos por dar a conocer la verdad de los hechos y las consecuencias que estos han tenido.

La novela se integra así en un conjunto de textos que comprenden un período clave en la configuración de espacios desde los que pensar la identidad dañada como «esa lenta reapropiación de nuestro cuerpo, de pensarlo al escribir el horror y los efectos [...] aplastantes de las pérdidas [...] y las formas que inventamos para sobrellevarlas» (Strejilevich, 2005: 118).

Como en el caso de Rosencof, aparece una posición de sujeto autorial que se vehicula con la experiencia traumática, pero cuya modalidad discursiva ha relegado el fulgor de épocas pasadas.

De manera que, la novedad de esta novela y otras publicadas en esos años²⁰ la constituye el hecho de que:

En estos nuevos testimonios, publicados después de 10 años, el deseo de denuncia permanece íntegro, pero la urgencia militante da paso a la representación de otros conflictos que tienen que ver, no con el cambio inmediato de una situación político-social, sino de nuevas novelas que enunciaban diferentes formas de pensar la violencia de Estado a partir del desgarramiento personal (Marchesi, 2004: 112-115).

En esta línea, el *nosotros* de la vertiente épica se diluye para dar paso al *yo* de la experiencia personal y el resentimiento hacía quiénes propiciaron ese dolor queda eclipsado por la autoexploración, por la necesidad obsesiva de asumir una identidad en condiciones extremas. Para poder pensar sobre ello partiremos de la siguiente afirmación que, con contundencia, revelaba el autor después de experimentar el periplo carcelario: «Más que hombre soy umbral», llegó a definirse. El epígrafe es significativo, puesto que desde el primer momento el propio sujeto no niega una identidad espacial, sino que se construye en ella, situándose en un *más allá*, en un vacío territorial. La cita, de este modo, constituye una importante información de la dimensión pragmática de la obra, puesto que inscribe las coordenadas espaciales y la posición textual del sujeto en ella. La fijación de este marco espacio-temporal se ve tambaleado por el principio de la novela:

Hace días que estoy en un cuartel del Ejército, encapuchado hasta los hombros; el pantalón, la camiseta, el calzoncillo, los zapatos empapados. Tengo 23 años. No sé qué día ni qué hora. sé que es de noche. Acaban de traerme a la sala de tortura [...] Se oyen gritos. No pienso en nada. O pienso en mi cuerpo. No lo pienso: siento mi cuerpo (Liscano, 2001:7).

El texto va más allá y el umbral se resuelve como un espacio de sufrimiento. La utilización del artículo indefinido *un* y la falta de certeza temporal del fragmento inicial anterior, reescriben esa ausencia con la que abríamos el apartado y recomponen los núcleos básicos del vacío inicial en el que el sujeto se diluía.

²⁰En este sentido pienso en novelas como: *La espera* (2001) de María Constanza, *La leyenda de Yessi Macchi* (2000) de Silvia Sala o los relatos colectivos: *Memorias para armar* (2001-2002) y *De la desmemoria al olvido* (2002) cuyas lógicas van más allá de la denuncia del puro suceso histórico, frente a relatos como: *Memorias de la resistencia* (2000) de Hugo Cores, *Sara buscando a Simón* (1997) de Carlos Amorín o *Los fusilamientos de abril* (2002) de Virginia Martínez, puesto que comparten con las anteriores la cronología, pero se circunscriben a novelar las memorias de militantes políticos.

El individuo pues, se mueve en un espacio de tortura y represión que va a marcar esa enunciación en los márgenes, en lidia constante con el tortuoso contexto. La prisión será, en este sentido, el eje de tiempo que la narración establece como central, puesto que teniendo a este como referencia, el narrador contará hacia atrás, momentos de su infancia, la persecución y la tortura y hacia delante, el momento que enterró a sus padres. Así pues, en el capítulo uno Liscano da un giro temporal, rompiendo con la linealidad discursiva:

Acabo de cumplir siete años. Estoy aprendiendo la hora, pero no tengo reloj. En esta época sólo los adultos tienen reloj. Un reloj es un instrumento serio, caro, de mucho cuidado. No se le entrega a los niños. Vivimos los tres en un altillo, mi padre mi madre y yo [...] Allí vive la familia Liscano, que es la mía. (Liscano, 2001: 10).

Esa ausencia de reloj a la que el pequeño hace referencia sirve como nexo entre la infancia y el tiempo del trauma, poniendo de manifiesto el tiempo como forma de control y privilegio de quién tiene el poder. De manera que esta posición de inferioridad del sujeto en el relato determinará la voz con la que se narra la experiencia. Lo *vivido* y las consecuencias de esto en lo que *se está viviendo* se organiza en dos tiempos, por una parte el narrado, por otra el de la escritura y el tránsito entre ambos se constituye como condición necesaria para que el lenguaje sea capaz de referir. Así pues, como vemos el narrador crea una estructura meditada y una forma depurada de la escritura que es fruto de un intenso trabajo, tanto con el lenguaje, a nivel estético, como con el duelo, a nivel simbólico. Esta permutación incesante de los tiempos da lugar a una dinámica textual que conlleva, desde evaluaciones histórico-sociales diversas, hasta problematizaciones tales como los procesos constitutivos del sentido, las condiciones de producción lingüística o, incluso la propia noción de sujeto. De manera que, en su vertiente autobiográfica y metadiscursiva el texto privilegia todos estos interrogantes orientados a deliberar sobre el *pensar rememorante* y el que será el aspecto fundamental de su poética: la relación entre cuerpo y lenguaje.

El cuerpo, constructo cultural discursivo, se despliega en Liscano a través de múltiples direcciones y figuraciones para poder leerse como:

Materialidad física, construcción simbólica, representación, presencia y ausencia, desde la escisión cuerpo-espíritu, o como marca, como huella, como inscripción de la historia, cuerpo-vida, cuerpo-muerte, cuerpo como contención del yo, como territorio, cuerpo real-cuerpo metafórico, cuerpo vivo, cuerpo como testigo (Del Campo, 2016: 3).

Por ello, y recogiendo las funcionalidades que se le asignan en la cita anterior, lo corporal aparece como eje articulador de sentidos que le permite a Liscano elaborar una estrategia narrativa que tiene que ver con el uso del tiempo presente para, desde este punto de la narración, desvanecer el contexto y enfrentar al narrador y al lector a una dimensión escénica de ese cuerpo. En este sentido, dado que los recuerdos no pueden transformarse en experiencias narrativas neutras sin más, toda la relación con el lenguaje parece atravesar, de forma necesaria, lo corporal. El cuerpo, más allá del tiempo, se asienta como espacio de la experiencia, como productor de sentidos y como *locus* en el que se cruzan distintas prácticas sociales desde las que pensar el yo, puesto que este «se convierte en un proyecto reflexivo [...] dado que, los individuos sometidos a procesos traumáticos tienen que redescubrir, construir y mantener activamente su identidad a través de él» (Giddens, 2000: 88- 89).

Así pues, el cuerpo se presenta como espacio de cruce, como proceso de circulación de discursos que pluralizan su función y lo resignifican como una representación en la que median un conjunto desordenado de experiencias sensoriales que intentan reconstruir la identidad fragmentada después del trauma. De manera que, Liscano configura una gramática escrita coherente que combina los esquemas de percepción con la producción de sentido de los recuerdos, es más, en muchas ocasiones la reconstrucción de lo acontecido años antes, en el penal, es desplazado por el registro de las sensaciones. Así pues, despliega, a través de una serie de estrategias discursivas ese vértigo del umbral que veníamos comentando, mediante las líneas de sentido abiertas por la desobjetivización a la que ha sido sometido el individuo.

El paulatino aislamiento del cuerpo con respecto a la consciencia va a conllevar la imposibilidad de pensarse como sujeto, la dificultad de ordenarse y reconocerse a sí mismo. Desligado de la identidad, lo corporal casi adquiere una autonomía propia, «no lo pienso: siento mi cuerpo. Está sucio, golpeado, cansado, huele mal, tiene sueño, hambre. En este momento en el mundo somos mi cuerpo y yo» (2001: 1). El cuerpo deja de pertenecerle, la voz textual hace referencia a ese vacío, a ese proceso de expoliación y distanciamiento de la pura materia corpórea y la consciencia, puesto que este adquiere independencia y siente por sí mismo. Justo ahí, en ese desplazamiento es donde encontramos la paradoja principal: Liscano enuncia *mi cuerpo*, para describir un

proceso de desidentificación, para poner de manifiesto un juego de exclusiones pero, entonces ¿A quién pertenece esa voz que se apropia de la materialidad corpórea? Esa postura insostenible, esa contradicción invita a pensar en una posición casi fantasmal, en una voz que se construye en las fronteras de la subjetivización y la cosificación.

Lo que nos interesa es reconocer, partiendo de esta base, como el cuerpo se convierte, como lo era la fotografía familiar o la figura del padre en Rosencof, en el engranaje posibilitador de la mirada retrospectiva, en la figura de origen, a la vez que en el vehículo de esa experiencia inabordable y el paso del tiempo en la condición necesaria para que el propio sujeto sea capaz de relatar la fractura sin que esto fracture el texto. No quiero decir con ello que el proceso de reconstrucción del sujeto no implique, necesariamente, un texto con fisuras y contradicciones, puesto que estas son indisociables de toda manifestación emocional después de una experiencia traumática. Sino que, en *El furgón de los locos* el lenguaje es más reflexivo, resultado de todo un proceso de meditación sobre el trauma y la catástrofe sufrida, previo al acto de enunciación.

Dicha afirmación requeriría una extensa digresión que detallase hasta qué punto la estrategia de reconstrucción personal que ha posibilitado el paso del tiempo permite a Liscano, y otros autores, hablar de su propio desgarró sin identificarse plenamente con él. Sin embargo, considero oportuno apuntar, como clave principal para poder pensarlo rápidamente, a la peculiaridad del enunciado. Este muestra, con determinados instantes de verdadera crudeza, esa representación del dolor corporal, en su estrategia de acentuar la rotura de lo orgánico, haciendo sucumbir a lo consciente. Sin embargo, más allá del enunciado en sí, violento e impactante, la voz que lo enuncia no aparece, como sí lo hacía en otros casos, desbordada y excedida, sino que conlleva una complejidad enunciativa que va más allá del torrente de sensaciones y que ya ha afrontado la incapacidad de suturar esa experiencia traumática. Recogiendo la cita que anotábamos al principio, el propio Liscano al preguntarle por qué había tardado tanto en relatar su experiencia de la tortura respondía de forma contundente que había estado buscando cómo contarlo, cómo ordenar esa experiencia fragmentada. Así pues, la situación desasogante que recogía la desconexión entre subjetividad y corporalidad, en *El furgón de los locos* centraba su potencialidad en la narración, en un impresionante

discurso experiencial, pero no en la voz enunciativa que, como Liscano apuntaba había experimentado ya un distanciamiento temporal que le permitía hablar de ese desgarró sin que el sujeto textual y el individuo autorial se adhirieran.

En relación con esta evolución del sujeto de la enunciación estaría, a su vez, la reconstrucción del paradigma de la corporalidad. Así comenta Liscano: «El cuerpo, que durante tantos años fue lo único que tuve, pese a los golpes, a las miserias, al asco que una vez sentí por él, ahora, ya en el camino de la vejez, animal amigo, sigue siéndome fiel» (Liscano, 2001: 184). Visto así, la corporalidad se resuelve como archivo de la memoria y nos lleva a considerar el cuerpo como registro simbólico, como sustrato significativo. Es el cuerpo, en la novela de Liscano, la representación de lo sucedido que interpela al autor para escribir, de manera que, más allá de la artificiosidad de las letras no es el resultado final de la escritura el que confiere sentido al acto de recordar, sino el propio acto de escribir, de poder pensarse desde fuera. Agente y paciente, el testigo, en palabras de Agamben «no se puede basar ni en la dignidad, ni en la comunicabilidad, solo en el acto de enunciación» (1998: 19). Es decir, el acto de evocar lo que aconteció logra que la fragmentación del enunciado y la incertidumbre que emana del discurso quede desligada de la voz de enunciación, más segura, como vemos, más serena y capaz de articular la experiencia sufrida.

Así pues, la voz en el texto no surge como una implantación libertadora y artificial, sino como una determinación intra y extratextual que exige la interacción constante entre el cuerpo, que posibilita la escritura, y la historia que la envuelve. Al respecto de esto, Liscano escribe en el prólogo:

El recuerdo está en el cuerpo. Él es quien elige las palabras que dirán lo que se recuerda. Lo que no se recuerda no será nunca olvido. Porque si no fue palabras, algo dicho o pensado o escrito, no puede olvidarse. Entonces, un día, el recuerdo no olvidado, no hecho palabras, salta del cuerpo y se vuelve presente (2001: 5).

El intercambio dialógico con el pasado entraña un procesamiento de la información marcado por el filtro corporal, este permite poner de manifiesto una memoria otra que no atiende a lo figurativo. Esta estrategia implícita en las ontologías de M. Foucault (1997) y de J.L. Nancy (2014) apunta a la idea de una memoria que no pasa por la representación. De manera que, la consciencia no solo no puede apresar la totalidad de la experiencia, sino que la escritura tampoco es capaz de aprehenderla,

siendo el paradigma de la corporalidad el que alberga ese registro de las sensaciones que trasluce una memoria ilegible.

Aclarado lo anterior, es llamativo, a su vez, esa ausencia de dificultad en la voz narrativa. Por una parte, hemos visto como no hay una manifestación mitificadora de la lucha ni de la figura de la víctima, pero, por otra, tampoco hay un colapso de la redacción, ni siquiera una dilatada opacidad que se recree en el dolor, sino una precisión en los recuerdos «con una economía casi dolorosa en su búsqueda de decir lo indispensable» (Brando, 2013: 200).

Esa precisión es la que provoca la tensión entre lo conciso de la escritura y lo excesivo del recuerdo. El juego entre evocar lo que pasó y la conciencia de estar narrando desde un hoy protector que lo salvaguarda es quizás el punto para entender los originales diálogos que ofrece *El furgón de los locos*. El vaciado de la retórica testimonial característica, que sí veíamos en Rosencof, va unido a cierto distanciamiento irónico que ya se adivina en el título. El 14 de marzo de 1985 Liscano salió de la cárcel junto a los últimos presos políticos en un furgón que los repartió a sus respectivos hogares. Esta sustantivación sarcástica y anti-patética que tilda a los pasajeros, no de presos, sino de locos deja al descubierto la desritualización que el autor hace del acto testimonial y el distanciamiento respecto a la posición lacrimógena de la víctima. De esta manera, el autor depura la escritura y conforma una perspectiva distinta hacia ella.

Esto permite poner en funcionamiento dos lógicas aparentemente irreconciliables: la del torturador y la del torturado, resemantizando sus representaciones. Para llegar, en *El furgón de los locos*, a este diálogo con el cuerpo, que comentábamos, y a mirar al torturador como a un semejante ha sido necesario atravesar, aquello que explicábamos en el segundo epígrafe: el proceso de desprenderse del *deber ser* de la moral del combatiente sin caer en el lugar de la víctima.

En este sentido, Liscano propone la apertura de un espacio textual en el que la destrucción del mal absoluto le permita resquebrar la polarización dominante entre el bien y el mal de la dictadura y reflexionar sobre la condición humana del torturador, comenta: «El torturador es igual que uno, habla el mismo idioma, pertenece a la misma sociedad, tiene los mismos valores y prejuicios que uno, ¿De dónde sale, dónde se forma un individuo así?» (Liscano, 2001: 103). O, incluso: «Los médicos militares no

se forman en los cuarteles, se forman en la Universidad. Uno podría preguntarse cómo la misma Universidad que forma a los médicos que mueren en la tortura, forma a los que ayudan a torturar» (Liscano, 2001: 62-63).

Esta estandarización de la figura del torturador, en la que no me excederé por la cantidad de bibliografía con la que cuenta²¹, le permite restaurar dialectalmente distintas consideraciones ideológicas que demuelen el cruce de convenciones sociales y discursivas que tildaban de monstruoso al torturador. Arendt (1965) reflexionó en su estudio sobre los juicios a Eichmann sobre el concepto de crimen y la monstruosidad de quién lo perpetraba. Liscano recupera dialectalmente este debate, poniendo de manifiesto, a través de su propia experiencia la amoralidad y el acriticismo que aparta a los torturadores de la monstruosidad con la que habían sido tildados y pone en evidencia la disolución del individuo en una red de poder institucionalizada y fundamentada en el reparto de cargos. Esta burocratización permitía desligar los actos violentos de las reflexiones éticas y morales posibles, de manera que el crimen se entiende, en el panorama teórico, como una técnica sistemática, la guerra como una masacre metódica y la violencia como una gran maquinaria cuyo producto final era la muerte. Estos emplazamientos ideológicos le permiten, no solo la reconsideración de las responsabilidades sociales, sino también, entender la violencia ejercida como un cruce de múltiples factores del que el propio sujeto es participe.

Más allá de los extensos debates que esta consideración ha despertado me interesa analizar cómo Liscano visibiliza esta inclusión de la violencia del torturador en la subjetividad del protagonista. El lector percibe la cercanía entre una figura y otra hasta tal punto que la narración no diferencia las marcas de uno y otro, los guiones desaparecen y las intervenciones son distinguidas mediante comillas integradas en el discurso de quién narra: «A veces cuando no tienen a quién interrogar ni saben qué preguntar, hacen “un repaso por si acaso”. El repaso consiste en volver a torturar a los mismos presos que ya han sido interrogados decenas de veces» (2001: 78). Esta forma

²¹ Pienso en algunos estudios que han sido imprescindibles en este trabajo para reflexionar acerca de la figura del torturador: Arendt, Hannah (1965). *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press. Arendt, Hannah (1979). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. Bernstein, Richard (2004). *El mal radical. Una indagación filosófica*. Buenos Aires: Lilmod. Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer, El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, entre otros.

de integrar la jerga de los torturadores da cuenta, por una parte, de cómo la violencia de la tortura no remite, únicamente, a los golpes, y, por otra, a cómo esa misma violencia se vuelve sintomática y, por ello, el sujeto pasa a inscribirse en el código del torturador, a someterse a este en una relación ambigua en la que el torturador pasa a ser «la referencia única de un sujeto que ha perdido todo y que está plenamente a su disposición» (Brando, 2015: 225).

Para entenderlo pensemos en el libro de poesía *La sinuosa senda* (2002), escrito al mismo tiempo que *El furgón de los locos*, aludo a él porque, precisamente, en uno de esos poemas *Pasajera duda de un profesional* se pone de manifiesto no solo la humanidad del torturador, sino cierta distancia hacia él y su trabajo:

El Hombre Convencido es un profesional que trabaja para una causa digna e intenta hacerlo lo mejor que puede. Ahora el Hombre Convencido ha hecho una pausa en la noche. Tiene una hija a la que ama, recuerda el cariño con que lo quiso su madre. Su padre que todavía vive en la casa en que él fue niño, es un buen vecino. Esta noche, como le pasa a todo el mundo el Hombre se hace preguntas, le agobia su trabajo, bebe demasiado. Enseguida la duda pasa. El Hombre Convencido vuelve renovado de la cena y dice: “Bien, ¿dónde nos habíamos quedado?” al prisionero que cuelga del techo (2002: 37).

Como es obvio el asomo de la ironía es, una vez más, un recurso manifiesto para subrayar esta distancia por el otro de la que hablábamos que se adivina, tanto en las mayúsculas con las que se transcribe al sujeto, como en la configuración de la subjetividad de un individuo que, más allá de las abyecciones, cumple con su trabajo de forma, inquietantemente, respetable. Lo siniestro de este acercamiento peligroso es cómo el narrador hace percibir al lector que la voz de ese otro que lo ha torturado está dentro de sí, forma parte de su vida, de su historia y de su lenguaje. Este proceso intersubjetivo matiza cierto momento ético de autosubjetivación que pasa por la reinención personal de una nueva posición, individual y colectiva, de sujeto. Es decir, a la vez que inaugura una nueva perspectiva respecto al torturador, trata de reinventar esa posición en relación con una nueva concepción de la víctima.

En este periplo narrativo en el que el autor ha llevado a cabo el reconocimiento de la existencia de un trauma, ha precisado la exploración de los espacios representativos alrededor de los cuales se construye, ha bautizado a la palabra como referente, en el orden de lo simbólico, de *la escritura del yo* y ha definido al cuerpo

como *performance* del trauma y archivo de la experiencia, reside el legado novedoso de Liscano. Puesto que, entrelazando fognazos de un pasado atravesado por la violencia y al hilo de una imagen del trauma que franquea la ficción y el testimonio consigue que la escritura del pasado se libere de la sacralidad atribuida al testigo y asuma su condición de relato desarmable e incompleto. De este modo inaugura, como clave imprescindible en las escrituras de esta nueva década, la voluntad de conocerse a sí mismo a través del complicado ejercicio de la autoficción²², no solo como espacio de reflexión personal, sino como estrategia de disección de los procesos compositivos sobre los que se sustenta la novela, más allá de los procedimientos que la industria cultural ha fijado para hacerlo.

3.3. LA BRECHA COMO LUGAR HABITABLE: LA ESCULTURA DE HORACIO FAEDO

Se cree que el arte es mejor cuando carece de ideología, pero no hay mayor ideólogo que aquel que trata de convencerte de que su arte no está cargado de pensamiento.

HORACIO QUIROGA

Como veníamos diciendo, las problemáticas vinculadas a la reconstrucción de pasados traumáticos centran sus lógicas en la capacidad de repensar las interdependencias y tensiones existentes entre lo sucedido y su elaboración. La novedad de los textos escogidos residía, como comentábamos, en el significativo enfoque proyectado para hacerlo, puesto que este se basa en la necesidad de priorizar los efectos de sentido sobre los efectos de significado de la representación. Este cambio de paradigma se ve claramente en los textos seleccionados, en los que la catástrofe que se nos presenta problematiza identidades y desarma lenguajes, de manera que, acentúan la reinención de los límites de la expresión artística para poder pensar la historia reciente. En el centro de este cambio de paradigma está la voluntad de los autores de no opacar el dificultoso ejercicio de recordar con lirismos complacientes y lecturas dramáticas del

²² Pese a que este concepto no se desarrolla en este trabajo, considero oportuno apuntar cómo Philippe Gasparini, en *Autofiction* (2008) reflexiona acerca de la autoficción como recurso para pensar lo autobiográfico, en este proceso de elaboración del yo al someterse a la dimensión del acto enunciativo: «Le mot « autofiction » désigne aujourd’hui un lieu d’incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion» (2008:7).

hecho histórico, sino de visibilizarlo a partir de representaciones que deconstruyan sus procesos creativos.

Esta última reflexión ha sido el punto de partida del escultor y poeta uruguayo Horacio Faedo (1928-2016), quién situándose en la brecha misma de la catástrofe, ha formulado interesantes debates que cruzan las dialécticas de la subjetividad, el cuerpo y la mirada, acercándose, de este modo, a la relación entre imagen, testigo, memoria y recepción.

Si la brecha conforma el escenario desde el que pensar la subjetividad, la tortura vendrá a ser, en el marco de su producción escultórica, una compleja técnica de control y dominación que le permita desarrollar su proceso de creación y, con ella, las secuelas producidas por esta serán, a su vez, ejemplo de la hegemonía perpetua de la violencia sobre los cuerpos heridos. En este sentido es oportuno considerar que una de las derivaciones más significativas de las violaciones a los derechos humanos y sus consecuencias es la profunda alteración, limitación y constreñimiento del cuerpo. Faedo pues, configura su posición artística de este modo y asume la historicidad del cuerpo y la posibilidad de que, como veremos, en virtud de sus marcas significantes se pueda apelar a la construcción de una memoria histórica. Con ello, al hacerlo, al asumir la lógica fragmentaria, abierta y significativa del cuerpo y trabajar a partir de ella sin necesidad de resolverla, huye de discursos tranquilizadores que despolitizan y desdibujan los rasgos contextuales que constituyen dicha experiencia de subjetividad.

Horacio Faedo perteneció en sus inicios al Movimiento *Madí*²³, esta interesante propuesta atravesaba todas las posibilidades que derivan de la continuidad de la obra de arte, traspasando la literatura, la pintura, la escultura o la danza, entre otras, en una especie de apología de la creación y la invención como redentoras de las infinitas posibilidades de la imaginación. La mayor parte de su obra se desarrolló a partir de 1982, inmediatamente después de salir del Penal de Libertad en el que acabó tras haber estado preso en los cuarteles de Colonia y Montevideo. De manera que, desde un principio, esos nueve años de encierro van a resonar constantemente en su obra. El proceso de creación artística, marcado por la experiencia carcelaria, abandonará la idea

²³ De cuya relación son testigo sus poesías publicadas en la revista *Arte Madí* y en el libro *Antología Madí* (1955), como también lo es su primera escultura de 1954.

de obra como producto de un saber intuitivo, para pensarla fuera de los términos del arte representativo. La ética de la corriente Madí pues, más allá de entender el arte en términos de creación romántica, estuvo caracterizada por un fuerte componente social que buscaba hacer del objeto artístico un objeto autónomo, accesible universalmente, mediante un lenguaje propio y referencial.

Sin embargo, pronto Faedo comenzó su constante búsqueda de los límites de la forma que tanto le obsesionaría. Es entonces, tras el tiempo en prisión, cuando se vuelca en la creación escultórica en su taller de Riachuelo, donde pasará días enteros ensamblando, inventando, creando y componiendo a base de soldadura y fusión de las formas. En lo artístico es la época de las máscaras africanas²⁴, de la iconografía indoamericana y de la pérdida de la delimitación de los contornos en sus esculturas. En lo ideológico, es el momento en el que, de forma progresiva, el autor se ve presionado por la necesidad personal de ir más allá e iniciar una reconstrucción significativa de esa experiencia tortuosa.

Esta búsqueda de la abstracción como forma de crear un lenguaje propio va a modelar la obra de Faedo, empeñado en renovar los criterios de realización y disfrute artísticos. Será esa necesidad la que lo llevará a entender este paradigma no figurativo, no solo como una vía de diferenciación del resto de tendencias artísticas, sino como una metáfora de la imposibilidad de figurar el relato de lo acontecido, logrando de este modo un claro sello diferencial. Este juego de estatus de sentido le permite configurar una memoria que descorporiza al sujeto esculpido, posibilitando la adopción de funciones y roles no asignados y ampliando, de ese modo, su calidad significativa, sin por ello reemplazar la naturaleza de aquello que representan.

De este modo, Faedo convierte su escultura en una auténtica fisionomía del trauma, de manera que hace confluír en ella todos los rasgos que hemos analizado en los dos apartados anteriores, pero con una novedad, no intenta con ello significarlos. Si en los discursos narrativos comentados antes éramos conscientes de un conjunto de recelos y sospechas en torno a la relación de los textos con la objetividad y de la ausencia de verdad absoluta en ellos, en la escultura de Faedo ese vicario y fragmentario

²⁴ Influenciado por la enseñanza de María Freire, a quién conoció durante su formación en el Bachillerato de Colonia del Sacramento, donde la artista impartía clases.

carácter de la memoria se establece como rasgo constitutivo de las formas de la escultura, en un particular alegato contra la definición del recuerdo.

Su logro es fruto del periplo al que somete a su protagonista indiscutible: el hierro, quién sufre el itinerario del prisionero. No es complicado establecer dicha alegoría entre el individuo y el material, puesto que la metodología artística del autor es, perfectamente, contrastable con la producción de diversos testimonios coetáneos a su periodo de recluso en el Penal. La lectura conjunta de ambos productos culturales pone de manifiesto la tensión de la dialéctica de la pulsión y el desgarramiento en testimonios que, pese a seguir distintas esferas de realización, no buscan reorganizar la fragmentación que los caracteriza, ni llenar el vacío con un sentido único, sino hacer de esa abstracción de significados que traslucen un espacio habitable y reflexivo.

Estas situaciones extremas, a nivel físico y psicológico, que él mismo vivió, le sirven como punto de partida para agitar las problemáticas que atraviesan todo el trabajo: ¿Cómo visibilizar el trauma? ¿Cómo traducir lo intransferible? ¿De qué modo revelar las secuelas de lo vivido? ¿Hasta qué punto es necesario y posible figurativizarlo? ¿Dispone la víctima de un lenguaje específico para hacerlo? ¿Es la abstracción una forma de restarle peso al trauma y, con ello, de descontar respeto hacía lo sucedido?

Vayamos por partes:

Es necesario conocer, antes de sumergirnos en el periplo creativo del autor, que Faedo trabaja con materiales reciclados, elementos que poseen una historia que, como el preso, va a ser modelada. Podríamos explicar la refuncionalización de estos materiales que, inscritos en un contexto distinto van a tener significados diferentes, con aquella afirmación con la que Pilar Calveiro explicaba la lógica concentracionaria: «La exclusión [de materiales] no es más que una forma de inclusión de lo disfuncional [...] Por eso, los mecanismos y las tecnologías de la represión refuncionalizan [...] aquello que se le escapa» (Calveiro, 2000: 25), es decir, llevar a cabo un proceso de destrucción para, con los materiales sobrantes, reconstruir, reformular a partir de nuevos significados. Su compromiso formal va a ser, precisamente, inscribir en esos materiales reutilizados un matiz histórico y cultural.

El escultor parte de esa premisa básica para modelar figuras que evitan cualquier tipo de dialéctica con el espacio, puesto que están sacadas de su marco original, descontextualizadas, una connotación no muy lejana a la que Blanca Buda aludía en su testimonio recogido en el material documental de Gabriel Bucheli: «Éramos recortes pegados en espacios vacíos, sin nada con lo que poder identificarnos» (Bucheli, 2005), es decir, figuras, tanto la de la presa, como la de la escultura que impactan por el mismo hecho de hallarse desligadas, extraídas, suspendidas en un espacio y un tiempo ilusorios e imposibles.

Si el material y el espacio son significativos, también lo es la forma de individualizar lo que se representa. Sus figuras se significan siempre de forma individual, solitaria, apartadas de lo colectivo, de cualquier tipo de fricción con lo otro, tal y como Graciela Seoane, presa durante tres años del Penal de Punta Rieles, explicaba la soledad: «Trataban de que vos no fueras vos [...] de que te incomunicaras; no podías comunicarte con otro sector [...] te sancionaban» (Martínez, 2005). Es decir, un control microfísico del cuerpo (Foucault, 1975), las relaciones y los hábitos que Faedo representa mediante el desapego absoluto del conjunto social.

Ejemplo de estos tres ejes cruciales en el estudio de su obra - material que, por su condición de reciclaje, se resignifica, espacio vacíos que no abrazan a la figura, sino que la repelen y disertación de la soledad como metáfora de la rotura del tejido social- sería la figura de su *Caminante*, casi como una especie de reducción al absurdo del de Giacometti²⁵, quién recogió en el acto de andar, la fuerza vital del hombre solitario, símbolo del equilibrio de la humanidad. Faedo, sin embargo, desfigura la identidad del caminante, recluso de la geografía traumática que lo rodea. Su interés por no fechar una representación mediante la concreción de una identidad, un espacio y un tiempo concretos, eternizan la temática que expone y la desfocalizan, siendo lo abstracto una estrategia para representar el derrumbe subjetivo en cualquier experiencia carcelaria.



Caminante (1985-1993)
Hierro y pátina 60x29x25 cm.

²⁵ *L'Homme qui marche I* (1961) de Alberto Giacometti.

Así pues, Faedo ofrece una nueva lógica de representación al establecer un inteligente diálogo entre un lenguaje figurativo que modela la experiencia y talla el recuerdo y, a su vez, una apuesta por la abstracción aludiendo a esa experiencia límite, a la violencia arrasadora que imposibilita el recuerdo total. De manera que, lo acontecido se convierte en un esbozo de lo vivido en tensión constante con la dificultad de poder recordarlo y, lo interesante es que esa tensión no se resuelve, sino que se aprovecha en una tendencia a la desfiguración, al abandono de lo definido.

Faedo configura una obra que estudia una corporalidad violentada por los efectos de la tortura, imposible de racionalizar. La distorsión de lo real y la apuesta por lo escasamente antropomórfico colma la exigencia de una mirada dislocada y pondrá en tela de juicio la posibilidad de rescatar el rostro en una reflexión similar a la que Jean Clair daba sobre el rostro para las S.S.

El campo era el lugar de los no-rostros, de esas cabezas sin mirada y los cuerpos reducidos a sarmientos [...] el rostro no puede representar el dolor tal cual se siente dentro. Ese dolor del que hay que descubrir cómo decirlo, pues no tiene formas ni límites y mucho menos palabras (Clair, 2007: 52).

Así pues, Faedo rechaza ese gusto por estetizar la violencia y utilizará el arte abstracto, la tendencia a la alusión, pero nunca a la definición, como forma de representar esa subjetividad desubjetivada a la que apunta Clair. Esa tensión entre el esbozo y la realización de la figura humana, no solo da cuenta de la dificultad de representar la conmoción interna, sino que, mediante un procedimiento similar al del pincel del chileno Guillermo Núñez, simboliza el proceso de cosificación al que el preso fue sometido.

Un ejemplo de ello sería la figura que veremos a nuestra derecha, esta ya ni si quiera tiene nombre con el que identificarla, aludiendo a algo similar a lo que Brenda Peña, presa del penal de Punta de Rieles, testificaba en el documental de Martínez: «Nada más llegás, te dicen el número y ahí terminaste, te convertiste en un número» (Martínez, 2005). La escultura, igual que el testimonio, materializa la imposibilidad de pensarse como un sujeto total debido a esa biopolítica ejercida en los espacios carcelarios.



Sin título (1985-1995)
Hierro y pátina. 83x68x59

Respecto a este itinerario de cosificación es interesante la manera con la que recupera Faedo la rotura y separación de consciencia y cuerpo. El hierro que ha pasado por un proceso de aislamiento y represión es ahora retorcido, estirado, llevado al borde del desgarramiento.



Cirujía vegetal (1990-1997)
Corteza, cuerda, alambre, hierro y pátina. 120x0x70cm.

Faedo muestra esa resistencia al dolor extremo que Scarry teorizaba:

Lo que hace la tortura es separar el ser humano en dos, enfatizar la siempre presente [...] el objetivo del torturador es hacer que una de las dos, el cuerpo, se vuelva enfáticamente presente por su propio proceso de destrucción, y hacer que la otra, la voz, quedara ausente por esa misma causa (Scarry, 1985: 49).

Una teoría que se ajusta a la anterior composición en el que la cuerda tira de los materiales orgánicos, aludiendo a determinados ejercicios de tortura, en los que la carne, al borde del desgarramiento, encoriza de dolor. Una tensión insostenible que acabará por desgarrarse, por mostrar la fragmentación total en la escultura de la derecha.



Fragmentos (1990-1997).
Corteza, alambre, hierro y pátina. 150x0x50

Lo interesante en Faedo es pues esa capacidad de reproducir el aparato traumático, que veníamos viendo en los testimonios novelados, y sus consecuencias sin necesidad de resignificarlo. Más allá de perpetuar «narrativas que construyen historias lineales al intentar re-inscribir sus historias alteradas dentro de temporalidades cronológicas o discursos que se esfuerzan en ponerle cara a la experiencia y nombre al horror» (Colombo, 2011:248).

Sin embargo, la alusión a lo humano contiene, en Faedo, un intento de recuperar la experiencia, de componer lo imposible, pero no recomponerlo y, lo que es más importante si cabe, una forma de implantar, más allá de reivindicaciones y valores terapéuticos, una posición de enunciación, cuyo germen sea el mismo desgarramiento. Por ello, Faedo asalta al sentido entendido como aquello «a lo que puede adjudicársele un lugar preciso en un marco dado, y donde la vinculación entre palabra y cosa es unívoca o intrínseca, es pensable, o representable» (Mandolessi, 2014:19) y rompe con el

modelo de identificación espacio-temporal, con la racionalización de los cuerpos y con los convencionalismos del lenguaje artístico.

Así pues, da cuenta del derrumbe del cuerpo y la desintegración del individuo que forma parte de su pasado, a través de un discurso político-artístico que no necesita prácticas figurativas, sino que, busca una nueva forma de testimoniar fundamentada en la ilegibilidad como espacio desde el que pensar la violencia y, a su vez, revela su voluntad de proyectar, mediante la escultura, las secuelas de esa misma violencia, poniendo de manifiesto la subjetividad quebrada del presente. Esa forma tentativa y parcial da cuenta del carácter voluntariamente performativo de su escultura y de la imposibilidad de esta de constituirse como una instancia comunicativa plena.

Este proyecto artístico con todo, denota cómo y en qué medida la memoria traumática dejó de ser un problema exclusivamente jurídico o político para convertirse en un espectro que configura el dispositivo emocional, tanto a nivel personal como colectivo, de una sociedad que poco a poco centraba su atención no tanto en el trauma, sino en lo *postraumático* y en la necesidad de revelar la impronta de la subjetividad en el momento de legitimación de una institución memorialística hegemónica. De este modo, Faedo encuentra en el arte, atravesándolo con la antropología y la política, un filtro para encauzar el potencial crítico y emancipatorio de sus recuerdos y, a través de él logra configurar una contra-estética que cuestiona los principios hegemónicos de las políticas oficiales y enuncia el germen de una sensibilidad diferente que, con el tiempo, iba a describir, evaluar y criticar los resultados jurídicos, historiográficos, políticos y testimoniales de la memoria histórica.

Con esto último, me aventuro a decir que la impecable fractura de sus esculturas deconstruye, así, los estándares de la memoria al dejar al descubierto, precisamente, todos los procedimientos compositivos que los códigos y convenciones de la industria cultural intentan encubrir. Al hacerlo, Faedo logra confrontar al espectador no solo con lo sucedido, sino con la dificultad de repensarlo y, para ello, en ese ejercicio de deconstrucción, no edulcora el recuerdo, adornando sus esculturas o atendiendo a una ética de la representación del pasado confortable, sino que visibiliza sus aspectos contradictorios e incómodos a través del montaje incompleto de sus esculturas. La rentabilidad dramática, demandada por la industria cultural, se desfigura como lo hacen

sus siluetas, resaltando su valor político y arrojando luz a los fenómenos a los que hacen referencia.

Quizás, por ello, por su alcance político y su reveladora dimensión ritual y conflictiva, la falta de reconocimiento, para nada gratuita, de su obra, en un Uruguay que, aún hoy, echa de menos reconocerse en su propio pasado.

4. CIERRE PROVISIONAL

La producción de contenidos ambientados en el pasado reciente ha hecho que tanto la memoria como la historia ocupen un espacio importante en la esfera social y en el mercado cultural y que su representación se haya convertido en un poderoso factor de marketing y en un eficaz instrumento de control del pasado para obtener réditos políticos en el presente. Como consecuencia, el concepto de memoria y las dimensiones que esta abarca se ha visto desdibujado, manipulado y revestido de lecturas difusas y paliativas que desactivan su alcance social, su discurso histórico y su potencial político.

El objetivo del presente trabajo, más allá de diagnosticar esta creciente instrumentalización de la memoria, ha estado orientado a visibilizar cómo, frente a esta mirada estandarizada, difundida por las políticas oficiales, la industria cultural y los *massmedia*, que ha sustituido, de forma gradual, lo histórico por lo afectivo, lo combativo por lo consensual y lo hiperpolitizado por lo visceral, existe otro tipo de tendencia que explora los procedimientos compositivos de los procesos de representación de la memoria y lleva a cabo una lectura contextualizada y crítica del pasado.

Lejos de clichés y maniqueísmos se ha analizado cómo los tres autores que conforman el corpus del trabajo se oponen a esa visión del pasado, monopolizada durante años por el discurso hegemónico, y lo logran mediante obras que, más que narrar sucesos reales, lo que hacen es relatar la dificultad de reconstruir todos esos hechos, en una especie de metaficción historiográfica. Desde este planteamiento, consiguen conceptualizar el proceso de la memoria, no como un producto acabado, sino como un proceso de búsqueda; dan cuenta de una ética de la escritura que va más allá de una subjetividad ideológica y militante; reivindican la ficción como estrategia para circundar el dolor sin necesidad de aliviarlo mediante producciones autocomplacientes; precisan un manejo de materiales interdisciplinarios que amplían las posibilidades del decir testimonial y encuentran en el lenguaje una herramienta de verdad renovada que asume una forma de entereza y dignidad diferente: la del artista que tiene el valor de decir su propia debilidad.

El recorrido analítico por cada una de sus obras seleccionadas da cuenta de ciertas estrategias orientadas a ello:

Las cartas que no llegaron (2000), de Mauricio Rosencof pone en juego ambas experiencias, la de su autor y la del personaje, conjugándolas en un relato común. La novela se revela, no como un discurso consumado, sino como un espacio de encuentro de una pluralidad discursiva donde se confrontan las voces inacabadas, contradictorias y silenciadas de la familia Rosencof. Los mecanismos narrativos de la novela no terminan ahí, sino que esta centralidad de lo fragmentario no solo se manifiesta en la polifonía, sino, también, en el cruce de materiales y de géneros -testimonial, epistolar y autobiográfico- que atravesarán, a lo largo del relato, un proceso de ficcionalización. Estas estrategias, junto con la enunciación epistolar en un régimen de clandestinidad, las fotografías como estrategia de reflexión y comunicación o la apelación insistente a un interlocutor ausente remarcan la dificultad de referir lo acontecido y exploran el modo en que el lenguaje establece su relación con la verdad contada.

En el caso de *El furgón de los locos* (2001), de Carlos Liscano la memoria va más allá de la restitución de la identidad del individuo por medio de la escritura y se instala en el cuerpo, como espacio de una memoria *otra* que ya no pasa por el lenguaje, sino por el registro de las sensaciones. Con ello, Liscano desacraliza la enunciación privilegiada de la víctima y ofrece una versión antipatética de sus efemérides que no se fundamenta en la proyección de los afectos que ese pasado le provoca, sino en los efectos que ha tenido en él. Por ello, este discurso anti-redentor, que explora la continuidad de esa violencia en el presente, lo hace mediante un lenguaje frenético que impacta, precisamente, por la condición irónica y poco consolatoria desde la que piensa lo sucedido.

En último lugar la ulterior producción de Horacio Faedo asienta su arte en el carácter fragmentario de sus esculturas, violentas, grotescas e inacabadas, cuya interpretación total es imposible. La idea de plasmar el trauma, no desde el sentido, sino desde el *sin-sentido* da cuenta de un nuevo lenguaje para hablar de la catástrofe que está fuera de los imaginarios políticos dominantes. De este modo, Faedo enfrenta al espectador a la desnudez de sus procedimientos creativos y lo incomoda ante los vacíos

de sus esculturas para, con ello, visibilizar las secuelas que lo acontecido ha impreso en el cuerpo del testigo.

En los tres casos, no se busca la identificación política del lector o la empatía cómoda basada en la victimización del testigo, sino desestabilizar los discursos de la memoria hasta ahora operantes en la cultura uruguaya.

En definitiva, lo que se pretendía en el presente trabajo era iniciar una línea de investigación que pudiera ser continuada en el futuro donde se mostrase cómo los productos culturales que emergen a partir de la década de los noventa presentan, por una parte, una peculiar representación del hecho histórico que abraza estrategias artísticas y literarias, que se hace cargo de debates culturales actuales y que da cuenta de nuevas alianzas entre la ficción y la historia que no es posible reducir y explicar mediante el prisma de la *posmemoria*. Por otra, cómo estos dispositivos son interesantes, no solo por su calidad estética, sino por su honda significación que retorna la funcionalidad ideológica al testimonio, redime al recuerdo del melodrama edulcorado y sedante y rescata al receptor del vacío ético en el que interesa que esté.

Queda claro con este cierre temporal, amenazado por un catálogo de interrogantes por resolver y de inquietudes por revelar, que las conclusiones de este trabajo no buscan la reconstrucción de la verdad en el análisis de los testimonios, no entienden la memoria como redención, el olvido como consenso, el testimonio como salvación, la justicia como reparación o el duelo como terapia, sino que persiguen problematizar todos estos términos y sus significaciones, sus portavoces, los dispositivos que los propician y las zonas que los disputan en el presente, sin más conclusión que la categórica contundencia de poder pensar un pasado, deshaciéndonos, paulatinamente, de una tradición amnésica que no nos haga olvidar por qué seguimos condenados a morir en Macondo con colas de cerdo, huyendo de un país en el que, aún hoy, la herencia del olvido sigue colonizando el espacio de la memoria.

5. BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor (1998). *Dialéctica negativa*. Madrid: Trotta.

_____ (1969). *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.

AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.

_____ (2007). *Infancia e historia*. Santiago de Chile: Hidalgo.

_____ (1998). *Homo hacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

_____ (2002). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.

AGUILAR, Paloma (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial.

ALDRIGHI, Clara (2001). *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLNTupamaros*. Montevideo: Trilce.

_____ (2009). *Memorias de insurgencia. Historias de vida y militancia en el MLNTupamaros. 1965-1975*. Montevideo: Banda Oriental.

ALFIERI, Guillermo (2011). *Ver de memoria*. Barcelona: Editorial Paraná.

ALZUGARAT, Alfredo (2007). *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.

_____ (2009). *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2009). *La ficción del testimonio*. Irvine: Universidad de California.

ARENDR, Hannah (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.

_____ (2000). *Los orígenes del totalitarismo 1. Antisemitismo*. Madrid: Alianza Editorial.

ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, FCE.

_____ (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

ARNHEIM, Rudolf (1980). *Hacia una psicología del arte y la entropía*. Madrid: Alianza.

AUGÉ, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

BARAHONA, Alexandra, Paloma AGUILAR y Carmen GONZÁLEZ (2002). *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Istmo.

BAJTÍN, Mijaíl (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

_____ (1989). *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI.

_____ (2011). *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

BARAHONA DE BRITO, Alexandra (2002). *Verdad, justicia, memoria y democratización en el Cono Sur*. Madrid: Istmo.

BÁRCENA, Fernando (2001). *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*. Barcelona: Anthropos.

BARTHES, Roland (2000). *Crítica y verdad*. México D. F: Siglo XXI.

_____ (2011). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

_____ (1991). *El imperio de los signos*. Barcelona: Grijalbo.

_____ (1997). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

BASILE, Teresa (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

BENJAMIN, Walter (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.

- _____ (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- BENVENISTE, Emile (1985). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- _____ (1974). *Teoría de la enunciación*. México D.F: Siglo XXI.
- BERGER, John (2008). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BLIXEN, Carina (2006). *Palabras rigurosamente vigiladas: Dictadura, lenguaje, literatura*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- BOCOCK, Robert (1993). *El Consumo*. Madrid: Ediciones Talasa.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México D.F: Ediciones Grijalbo.
- _____ (1982) "La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ POLITIQUE" en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 5, pág. 36-37.
- BRECHT, Bertold (1994). *Kriegsfiabel*. Alemania: Deutugen.
- BROQUETAS, Magdalena (2006). *Liberalización económica, dictadura y resistencia (1966-1985)*. Montevideo: Udelar.
- BUCHELI, Gabriel (2005). *Vivos los llevaron*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- BUCHELI, Marcelo (2015). *Organizations in Time: History, Theory Methods*. Londres: Paperback edition.
- BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Studios.
- _____ (1997). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Talasa.
- BURGER, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- BYUNG-Chul, Han (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- CAETANO, Gerardo y Jose RILLA (2005). *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: Ediciones la Banda Oriental.
- CANDAU, Joel (2001). *Memoria e identidad*. Argentina: El Sol.
- CALVERIO, Pilar (2000). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

- _____ (2006). *Familia y poder*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- CELIBERTI (1989). *Mi habitación mi celda*. Montevideo: Cotidiano.
- CHACÓN, Alfredo (1975). *Cultura y dependencia*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- COLOMBO, Pamela y VEGA MARTÍNEZ, Mercedes (2011). “Espacio, tiempo y lugar de una muerte desplazada. Acerca de la desaparición forzada de personas en Argentina”. En *Actas II Jornadas Nacionales de Filosofía y Epistemología de la Historia*, Castillo Merlo, M. y Vedia, E. (Eds), Neuquén, Educo. CD, ISBN 978-987-604-239.
- CORNEJO, Antonio (1996). *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso*. Pittsburgh: University of Pittsburg.
- DALMARONI, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria*. Santiago de Chile: RIL editores.
- DELEUZE, Gilles (1993). *Crítica y clínica*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DESTOUET, Oscar (2005). “La Lucha por la Verdad y la Justicia en Uruguay”, en *Seminario regional: Memoria, Verdad y Justicia de Nuestro Pasado Reciente*. MERCOSUR – Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay: Montevideo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: A. Machado Libros.
- _____ (2003). *Images malgré tout*. Paris: De Minuit.
- _____ (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial.
- DUBATI, Jorge (2000). *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DUBOIS, Philippe (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1977). *Para una teoría de la literatura Hispanoamericana*. México: Nuestro tiempo.
- FORSTER, E.M (2000). *Pasaje to India*. Madrid: Penguin.
- FOUCAULT, Michel (1997). *La arqueología del saber*. México: S.XXI.
- _____ (1978). *Historia de la sexualidad. I La Voluntad de saber*. México: S.XXI.

- _____ (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- _____ (1975). *Nietzsche, la genealogía, la historia. Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- _____ (2002). *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- FREEDBERG, David (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- FREUD, Sigmund. (1999) *La aflicción y la melancolía. El malestar en la cultura y otros textos*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA, Gustavo (2003). *La literatura testimonial latinoamericana*. Madrid: Pliegos.
- GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction: une aventure du langage*. París: Editions du Seuil.
- GATTI, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____ (2006). *El detenido-desaparecido*. Montevideo: Trilce.
- _____ (2005). *Identidades débiles*. Madrid: CIS.
- GATTI, Mauricio (1977). *En la selva queda mucho por hacer*. Barcelona: ed. CIDOB-TM
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- _____ (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- GIDDENS, Anthony (2000). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza editorial.
- GIORGI, Graciela (2003). “Políticas de la memoria. Memorias políticas”, intervención en Mesa del Seminario, *Voces, memoria y reflexiones sobre el golpe de estado en Uruguay*, Ceil-Ceiu.Icp. 23-27
- GIRARD, René (1975). *La violencia y lo sagrado*. Caracas: Biblioteca Venezuela.

GIRONA, Núria (1995). *El lenguaje es una piel: lecturas del cuerpo en textos hispanoamericanos*. Valencia: Tirant lo Blanch.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.

GÓMEZ, Antonio y Verónica GARIBOTTO (2006). “Más allá del “formato memoria”: la repostulación del imaginario posdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri”. En *A contracorriente* 3, pág. 107-126.

GRÜNER, Eduardo (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.

HALBWACHS, M. (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

HARVEY, David. (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

HEIDEGGER, Martin (1998). *La época de la imagen del mundo. Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.

HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

_____ (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard: University Press.

_____ (1992). “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory” En *The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity* 15, pág. 3-29.

_____ (1996). “Past lives. Memories in exile” En *Poetics Today* 17, pág.659-686.

IGARTUA, Juanjo y Ángel BADILLO (2003). *Audiencias y medios de comunicación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

JELIN, Elisabeth (2000). *Memorias en conflicto*. México: Siglo XXI.

_____ (2000). *Los trabajos de la memoria*. México: Siglo XXI.

JELIN, Elisabeth y LANGLAND, Victoria (2006). *Memorias de la represión*. Madrid: Siglo XXI.

- KRISTEVA, Julia (1998). *Poderes de la perversión*. Catálogos: Buenos Aires.
- _____ (2000). *El genio femenino I. Hannah Arendt*. Barcelona: Piadós.
- LACAPRA, Dominick (2000). *Escribir la Historia. Escribir el trauma*. Argentina: Nueva Visión
- LANDSBERG, Alison. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- LAUB, Dori (1995). *Truth and testimony: the process and the struggle. Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins.
- LE BRETON, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina: Nueva Visión.
- LECHNER, Norbert. (2002). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM Ediciones.
- LYOTARD, Jean-François (1983). *Le différend*. Paris: Éditions de Minuit.
- MANDOLESSI, Silvana (2014). “¿Es posicional la literatura contemporánea?” En *Revista de mitologías de hoy*, 2, págs. 100-200.
- MARCHESI, Antonio. (2004). *Qué será de nosotros*. Alianza: Madrid.
- MARTÍNEZ-MORENO, Carlos (1986). *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Arca.
- MARTÍNEZ ROCA (2005). *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Tauro.
- MIRZA, Roger (2007). *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Montevideo: Universidad de la República.
- _____ (2004). *Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro uruguayo de la posdictadura*. Buenos Aires: Galerna.
- NANCY, Jean Luc (2014) *¿Un sujeto?* Madrid: La Cebra.

NAHUM, Benjamín (2012). *Medio siglo de historia uruguaya 1960-2010*. Montevideo: Banda Oriental.

NAVARRO, Vicenç (2002). *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*. Barcelona: Anagrama.

OLEZA, Joan (2012). *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. Argentina: Ediciones del lado de acá.

PERIS, Jaume (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

_____ (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia: Quaderns de Filologia.

_____ (2011). "Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España". En *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, ISSN-e 2013-3294, 4, págs. 35-55.

QUÍLEZ ESTEVEZ, Laia (2014). "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", En *Historiografías*, 7, págs. 57-75.

REATI, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Legasa.

REYERO, Alejandra (2007). "La fotografía etnográfica como soporte o disparador de la memoria. Una experiencia de la mirada". En *Revista chilena de antropología visual*, 9, págs. 37-71.

RICHARD, Nelly (2000). *Residuos y metáforas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

_____ (2009). *Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

RICOEUR, Paul (1998). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

_____ (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Tomo I. México D.F: Siglo XXI.

_____ (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

_____ (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

_____ (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RILLA, José (2008). *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Montevideo: Sudamericana.

_____ (2012). *La restauración de la democracia. Reforma, crisis y cambio político en Uruguay, 1985-2010*. Montevideo: Banda Oriental, 2012.

RUIZ, Marisa (2010). *Ciudadanos en tiempos de incertidumbre. Solidaridad, resistencia y lucha contra la impunidad en Uruguay*. Montevideo: Doble Clic Editoras.

SÁNCHEZ - BIOSCA, Vicente. (1997) *Funcionarios de la violencia*. Valencia: Eutopías.

SAID, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Editorial Debate.

SAMPEDRO, Víctor y Alejandro BAER (2003). “El recuerdo como olvido y el pasado extranjero. Padres e hijos ante la memoria histórica mediatizada”. En *Revista de Estudios de Juventud*, 15, págs. 93-108.

SANSEVIERO, Rafael y Marisa RUIZ (2012). *Las rehenas*. Madrid: Fondo Editorial.

SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (1996). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Medio Siglo.

SAZBÓN, José Isidoro (2009). *Conciencia histórica y memoria electiva*. Universidad Nacional de Quilmes: Editorial Buenos Aires.

SCARANO, Laura (2009). “Travesías de la subjetividad. Ficciones del sujeto. Posiciones del sujeto”. En *Revista del centro de Letras Hispanoamericanas* 20, págs. 205-228.

SCARRY, Elaine (1985). *The body in pain*. Londres: Oxford University press.

STEINER, George (1994). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.

_____ (2000). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

STREJILEVICH, Nora (2005). “Literatura Testimonial En Chile, Argentina Y Uruguay (1980-1990)” En *Revista April* 18, págs. 55-80.

_____ (2002). “Too Many Names. Taking Root. Narratives of Jewish American Women in Latin America”. En *Revista Ohio*, 4, págs. 272-90.

_____ (1997). *Una Sola Muerte Numerosa*. Miami: Universidad de Miami.

TODOROV, Tzvetan (2003). *Deberes y delicias: una vida entre fronteras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1993). *Frente al límite*. México: Siglo XXI Editores.

TRABALLI, Sofia (2014). *Narrar desde la frontera. Las cartas de Rosencof*. Buenos Aires: Universal editoriales.

TRAVERSO, Enzo (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.

TRENZADO Romero, Manuel (2000). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: CIS-S.XXI.

ULRIKSEN, Maren y VIÑA, Marcelo (1993). *Fracturas de la memoria*. Montevideo: Trilce.

VESCOVI, Rodrigo (2003). *Ecos revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*. Editorial Montevideo: Nóos.

VEZZETTI, Hugo (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

VIÑA, Marcelo (1995). *Introducción a La Especie Humana de R. Antelme*. Montevideo: Trilce.

VINYES, Ricard (2009). *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA.

_____ “La reconciliación como ideología” El País 12/08/2010.

WASEM, Marcos (2003). *Regímenes ficcionales de Maurice Rosencof*. Londres: The Graduate Center.

WEVIORKA, Michel (2007). “La violencia. Su papel en la destrucción y construcción del sujeto”. En *Relaciones*, 275, págs. 16-17.

WHITE, Hayden (1998). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

YOUNG, James (2000). *At Memory Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale UP.

ZAMORA ESCAVY, Ricardo (2002). “La dimensión pragmática y la teoría de la mente”. En *Revista de investigación lingüística* 1, págs. 330-409.

ZELIZER, Barbie (1992). *Covering the body. The Kennedy assassination, the media and the shaping of collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.

ZIZEK, Slavoj (1995). *La violencia entre ficción y fantasma. Vers une théorie lacannienne de l'ideologie*. NY: Picador.

_____ (2003) “Passion du réel, passion du semblant”. En *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*, 3, págs. 55-67.

_____ (2008) *Violence*. NY: Picador.

SOBRE MAURICIO ROSENCOF:

FORNÉ, Anna (2009). “El desdoblamiento de identidades en El Bataraz de Mauricio Rosencof”. En *Revista Hipertexto* 9, págs. 60-100.

LESPADA, Gustavo (2008). *Memoria y ficción en dos novelas de Mauricio Rosencof*. Buenos Aires: Trilce.

ROSENCOF, Mauricio (2000). *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Alfaguara

_____ (1991). *El Bataraz*. Montevideo: Alfaguara.

ROSENCOF, Mauricio y ELEUTERIO FERNÁNDEZ, Huidobro (2010). *Memorias del calabozo*. Montevideo: TAE.

SEPÚLVEDA, Lucía (2005). *Mauricio Rosencof, ex tupamaro. El archivo del dolor*. Chile: CEME.

SOBRE CARLOS LISCANO:

ALTESOR, Sergio (1994). *Liscano aquí y allá. El rescate de un universo mental: sobre el estreno de "La vida al margen" en Suecia*. Montevideo: Brecha.

ALZUGARAT, Alfredo (2003) "La creación literaria en las cárceles de la dictadura". En *El poder de la palabra*, 19, págs. 9-20.

_____ (2009). *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

_____ (2010). *El constante retorno en Liscano, Carlos, Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2001). *Carlos Liscano: El futuro y la cantera del pasado. Entre el lenguaje y la soledad*. Montevideo: Universidad de la República.

BERAMENDI, Fernando (1989). *Memorias recientes de un escritor salvaje*. Montevideo: El último tren.

BLIXEN, Carina (2006). *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.

BLIXEN, Carina (2010). *Los manuscritos del delirio y poesía" en Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.

BRAVO, Luis (2002). *Un puente de palabras. Poetas uruguayos en Suecia*. Montevideo: Brecha.

CAÉTANO, Méricy (1996). *Liscano: un conflicto actualizado*. Montevideo: Graffiti.

CHIAPPARA, Juan Pablo (2011). *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.

LISCANO, Carlos (2001). *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta.

_____ (2007). *El escritor y el otro*. Montevideo: Planeta.

_____ (1987). *Memorias de la guerra reciente*. Estocolmo: Salto Mortal.

_____ (2002). *La sinuosa senda*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.

_____ (2016). *Apuntes de la cárcel*. Montevideo: Ediciones caballo perdido.

SOBRE HORACIO FAEDO:

ACCINELLI, Pablo (1993). *Arte Madí: nostalgia por un futuro que todavía no llegó*. México: Editorial Nerea.

BATTISTOZZI, Ana María (1996). *Arte madí. La vanguardia de los años 40*. México: Taschen.

MEDICI, Antonella (2014). “El arte del desgarró en el Uruguay de la represión. Imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo” en *KAMCHATKA Revista de Análisis cultural* 3, págs. 181-206.

PRADAS Marisol (2000). *Arte Madi: la obra es, no significa*. Buenos Aires: Ypsen.

WOJCIECHOWSKI, Gustavo (1999). *Faedo de Plano*. Montevideo: Trinita.

MEDIOS AUDIOVISUALES:

MARTÍNEZ, Virginia (2005). *Memoria para el futuro. Identidad y cultura del pueblo uruguayo*. Uruguay.

MARTÍNEZ PESSI, Pablo (2015). *Tus padres volverán*. Uruguay.

CARRI Albertina. (2003). *Los rubios*. Argentina.

BRUCHSTEIN, Natalia (2004). *Encontrando a Víctor*. Argentina-México.

MARTÍNEZ Virginia (2011). *Por esos ojos y Presas Políticas, Memorias de Mujeres*. Uruguay

GARCÍA CARDONA (2010). *1983 a 25 años de las luchas democráticas del 83*. MEC y TV Ciudad.