



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Romper el Marco.
**Memoria y producción artística
en la postdictadura uruguaya**

1985-2005

Antonella Medici

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

ROMPER EL MARCO
MEMORIA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
EN LA POSTDICTADURA URUGUAYA
1985-2005

*Romper el Marco. Memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya
1985-2005*

Doctoranda Antonella Medici

Dirigida y tutorizada por la Doctora Anna María Guasch Ferrer

Línea de investigación 101321 Historia del Arte Moderno y
Contemporáneo

Proyecto *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global:
Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos* (Proyecto I+D+I
MICINN: Har2010 – 17403 / MINECO: HAR2013 – 43122P /
MINECO: HAR 2016 – 75100-P), Grupo de Investigación Art
Globalization Interculturality (AGI/ART: 2014SGR 1050 /2017 SGR 577)



Doctorado EEES HDK17 Sociedad y Cultura: Historia, Antropología,
Artes, Patrimonio y Gestión Cultural

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia



A mis padres Cynara y Alejandro

A mi hermana Oriana

Nunca seré extranjero entre amigos



Clemente Padín, Castilla C. Central 1211, Montevideo, Uruguay.

Among friends I am never a foreigner

Clemente Padín
Nunca seré extranjero entre amigos, s/f
Estampas postales
(Archivo Clemente Padín)

AGRADECIMIENTOS

A Beatriz Fernández Rodríguez, del Archivo del Museo Nacional de Arte Reina Sofía por la amabilidad y la atención. A Diego Focaccio por los comentarios tan pertinentes y necesarios en los inicios de esta búsqueda. A Ana Mercedes Facio por el acompañamiento en la vorágine de los cierres de ciclo, por enseñarme la importancia del recuerdo, la reelaboración, la repetición. A Victoria Reinaldo por compartirme su trabajo fotográfico.

A mis amigos y afectos que han sido el sustento anímico de este proceso. A Yolanda Nieves, Arturo Landeros, Meritxell Olivé, Eider Torrent, Anabel García Ramón, Marina Gil, Javier Vázquez, Marc Ferran, Gustavo Portillo, Gisella Chillida, Melina Maristain, Horacio Espinosa, Felipe Corredor, Alán Carrasco, Clara Pedrosa, Oscar Gattuso, Mario Marín. A mis amigos Santiago Garat y Lucía Segalerba, por demostrarme que las amistades transgreden las lógicas de los mapas y la temporalidad; a esta última por los valiosos descubrimientos de literatura para esta tesis. A mis amigos y colegas de AGI Diana Padrón, Rafael Pinilla, Andrea Díaz Mattei, Olga Sureda. A mi familia latinoamericanista compuesta por Juan Manuel Zurita, Gabriel Alemán, Johanna Ramos, Alicia Sánchez, Maikel Colón, Antonio Jiménez-Luque, Pablo Vinyamata, Oriol Leal, Miguel Luzuriaga, Iñaki por compartir los inicios de mi reinscripción afectiva y política en “Nuestra América”. A mi familia mexicana Plinio Villagrán, Laura Cravioto, Edith Morales, Goyo Desgarenes, Luis Alonso, Mónica Maristain, Franziska e Israel. A mi familia santboiana Miriam, Laura, Laure, Pasku, Cristian, Cate, Juanan, Alex, You. A Agustín d’Onia y a Mariella Franzoni por su complicidad y por compartir la vorágine de la última etapa de esta tesis; ésta última por demasiadas cosas como para ser resumidas en éstas páginas; por la ayuda, por la compañía, por la constancia, por el afecto y por el cuidado, por ser mi cable a tierra.

A Lluvia Sepúlveda por darme la oportunidad de compartir mi entusiasmo por el arte latinoamericano como profesora en el *Programa de Especialización en Arte Contemporáneo* de La Curtiduría, Oaxaca, México. A mis alumnos por la pasión con la que compartieron esta experiencia. A Carmen Cebreros Urzaiz por el apoyo y las complicidades en este camino tan complejo que es la escritura de una tesis doctoral. A Jaume Peris Blanes le agradezco la aceptación a formar parte del tribunal de esta tesis; también la oportunidad de colaborar con

la revista *Kamchatka* en mis incipientes intentos por elaborar y compartir discursivamente algunas ideas que contienen estas páginas. A Beatriz Ferrús por creer desde el principio en este proyecto; por haberme iluminado con lecturas irremplazables en los momentos de incertidumbre inicial de este largo recorrido. A Javier Laviña por su sabiduría y por su apoyo, por la pasión con la que realiza su trabajo y, sobre todo, por su humanidad; por estar presente en todos los momentos de mi trayectoria académica. A Anna María Guasch, la directora de este trabajo, por la oportunidad de formar parte del proyecto *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global* de la Universitat de Barcelona; por la guía, la confianza, la persistencia y la paciencia. A Joaquín Barriandos por tanto; por su profesionalidad y brillantez, por las charlas, los libros, por compartir tantas visiones. Por ver la potencialidades de esta tesis, por creer en mí.

A mi familia -la que no se elige- y que a estas alturas se encuentra localizada en demasiados lugares, desde los cuales siempre me sustenta. A Carla y Marianella, a ellas les debo la posibilidad de mis regresos a Madrid. A Lito, Lorenzo, Luca e Isbel; al primero especialmente por compartir perspectivas y sentires sobre algunos planteamientos que incumben esta tesis. A Alexis Chano, Gero, Vicky y Vero por el cariño. A Mariana, Luciana y Juan Pedro. A Giselle, Coco, Lucía, Vale y Ale. A Mauro, Andrea y Valentina. A Antonio y Cuni. Sin todos ellos mis memorias y mis regresos a Uruguay no serían lo mismo. A mis abuelos, Enzo, Danilo, Catalina; a mi abuela Alicia por su inagotable cercanía y afecto. A mis tíos Laura y Gervasio por brindarme acceso a materiales de archivo invaluable para esta tesis; por acompañarme siempre. A Horacio Faedo por tanto; por los materiales, la enseñanza, las conversaciones, la convivencia, por compartir sus pasiones y sus afecciones; por la resistencia.

Sobre todo, a mis padres y a mi hermana, por ser mi familia, por acompañarme y creer en mí; sin ellos nada de esto hubiese sido posible. Esta tesis está dedicada a ellos, por ser la raíz de mi “país memoria”.

RESUMEN

La presente tesis doctoral titulada *Romper el Marco. Memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya 1985-2005* gira en torno a la relación entre memoria y prácticas artísticas en el marco de la postdictadura uruguaya. Situada en un campo interdisciplinario que incluye tanto los Estudios de Memoria, los Estudios Visuales, la Historia del Arte, como también las teorías sobre el testimonio, la experiencia concentracionaria y la tortura, esta tesis se centra en estudiar los regímenes estéticos que operan alrededor de las experiencias límite de la dictadura cívico-militar (1973-1985) -como la prisión política, la tortura y la desaparición- en las prácticas artísticas de la postdictadura uruguaya, periodo que situamos entre 1985 y 2005. Para ello serán tomados, como caso de estudio, una serie de artistas y creadores -Horacio Faedo, Luis Camnitzer, Clemente Padín, Ernesto Vila y Jorge Tiscornia- cuyo trabajo nos permite investigar sobre la dimensión política de la memoria en la producción artística postdictatorial.

ÍNDICE

Índice de figuras	15
Lista de abreviaturas	21
INTRODUCCIÓN.....	23
1. Presentación del tema y objeto de la investigación	25
2. Objetivos e hipótesis.....	28
3. Estructura de la tesis	30
4. Diseño metodológico e itinerario investigador.....	35

I PARTE

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	43
--	----

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO: APROXIMACIONES TEÓRICAS Y CONCEPTUALES AL PROBLEMA DE LA MEMORIA, LA TORTURA Y LA REPRESENTACIÓN	45
1.1. Los discursos de la memoria: una introducción crítica	45
1.1.1. Memoria e Historia: paradigmas de la temporalidad.....	46
1.1.2. La memoria colectiva y el problema del <i>marco de cohesión</i>	53
1.1.3. Memoria y olvido: la memoria como campo político de disputa	58
1.1.4. Los problemas de la globalidad en los estudios de la memoria	66
1.1.4.1. La memoria transcultural y cosmopolita: el paradigma del Holocausto como problema	70
1.1.4.2. Trauma y multidireccionalidad: desplazamientos de una memoria en crisis.....	73
1.2. Tortura, representación y verdad: las posibilidades de la supervivencia	80

1.2.1. Hacia una genealogía de los usos y formas de la tortura: del paradigma colonial a los regímenes dictatoriales del siglo XX	80
1.2.2. Tortura, representación y verdad	93
1.3. La perspectiva de los Estudios Visuales: memoria, trauma y representación	104
1.3.1. El problema del testimonio y las condiciones narrativas de la representación del trauma	108
1.3.2. Arte y política: la inminencia como resistencia estética.....	117
1.3.3. Lo “refractario”, el montaje y la alegoría: las posibilidades de la representación.....	119

CAPITULO 2

ESTADO DE LA CUESTIÓN: ACERCAMIENTOS GENEALÓGICOS, BIBLIOGRÁFICOS, CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES AL OBJETO DE ESTUDIO	127
2.1. Apuntes terminológicos y cronológicos sobre el concepto postdictadura.....	129
2.2. Memoria y dictadura en Uruguay desde la investigación social e histórica: acercamientos bibliográficos.	138
2.3. Producción artística, represión y memoria en la historia reciente uruguaya: avances bibliográficos	144
2.4. Panorama investigativo y bibliográfico sobre los casos de estudio: Luis Camnitzer, Horacio Faedo, Clemente Padín y Ernesto Vila	150
2.5. Hacia una genealogía sobre arte, política y vanguardia en Uruguay: de la modernidad a la postmodernidad.....	157
2.5.1. Política y vanguardia en la modernidad uruguaya: de Joaquín Torres-García a los años de la conmoción (1940-1960).....	160
2.5.1.1. Invención y creación: Arte Madí y lo político radical	169
2.5.1.2. Arte Madí: Invencionismo entre lo abstracto y lo concreto	180
2.5.2. Conceptualismo y acción en la crisis de la modernidad uruguaya (1960-1973)	186
2.5.3. Resistencia cultural, arte y activismo bajo la represión (1973-1985).....	204
2.6. Arte y memoria en la postdictadura.....	215

II PARTE

VIOLENCIA EXTREMA, ESTÉTICA Y SUBJETIVIDADES POLÍTICAS. LA SUPERVIVENCIA EN EL CONTEXTO URUGUAYO 1980-1990.....	223
---	-----

CAPÍTULO 1

FRAGMENTACIÓN SOCIAL, LÓGICA CONCENTRACIONARIA Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD EN EL URUGUAY DICTATORIAL	225
---	-----

- 1.1. La prisión política en el Penal de Libertad: las formas de la violencia concentracionaria en Uruguay 232
- 1.2. Tecnologías y lógicas de la tortura en el Uruguay dictatorial 241
- 1.3. Exilio e insilio: conflictividades en la conceptualización de la víctima..... 251

CAPÍTULO 2

LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL TRAUMA EN EL CONTEXTO ARTISTICO URUGUAYO: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL CUERPO TORTURADO EN LUIS CAMNITZER y HORACIO FAEDO	255
--	-----

- 2.1. Utopía y política en el conceptualismo de Luis Camintzer: una mirada deslocalizada..... 258
 - 2.1.1. La transgresión tautológica: tensiones entre texto e imagen 263
 - 2.1.2. El giro político de los años setenta 273
 - 2.1.3. Luis Camnitzer y la serie *Tortura uruguaya* (1983-1984): evocación y deshonra..... 287
 - 2.1.4. Luis Camnitzer y *Venice Project* (1988): una política de los objetos 308
- 2.2. Horacio Faedo y la experiencia del Penal: representar la cosificación 318
 - 2.2.1. Horacio Faedo y el contexto artístico coloniense de los años cincuenta..... 320
 - 2.2.2. Horacio Faedo, María Freire, Rhod Rothfuss y el *marco recortado*: del plano a la dimensión..... 324
 - 2.2.3. Entre el plano y la palabra. La poesía de Horacio Faedo en *Arte Madí* y *Antología Madí*..... 341
 - 2.2.4. La figura del perpetrador en la experiencia concentracionaria: *Máscaras*...347
 - 2.2.5. *Sobre el tratamiento de las variaciones en el tema del marco*: El marco recortado como contenedor de lo irrepresentable..... 353

2.2.6. Discursos curatoriales en los márgenes: <i>Arte Madí</i> (1997) y <i>Faedo de Plano</i> (1999)	364
III PARTE	
LA ERA DEL PACTO: MEMORIA COLECTIVA y VISUALIDAD 1989-2005	371
CAPÍTULO 1	
PROCESOS DE LA RECUPERACIÓN DEMOCRÁTICA: MEMORIA	
CONSENSUAL Y EXCLUSIÓN DEL SUPERVIVIENTE	373
1.1. El vacío testimonial en la figura del desaparecido: la lucha por la conservación de la materia narrable	385
1.2. La Marcha del Silencio y la recuperación del espacio público	392
CAPÍTULO 2	
LA PERFORMATIVIDAD DE LA MEMORIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	
URUGUAYO	406
2.1. Clemente Padín: la política del cuerpo y la palabra	412
2.1.2. Cuerpo social/ cuerpo político: denuncia y acción en la postdictadura.....	421
2.2. Ernesto Vila: el páramo de la memoria	429
2.3. Jorge Tiscornia: memoria y supervivencia.....	441
CAPÍTULO 3	
LA MEMORIA DEL TRAUMA EN EL PATRIMONIO CULTURAL: ENTRE LA	
FICCIÓN POSTDICTATORIAL Y EL ESPACIO PÚBLICO	455
3.1. El Penal de Punta Carretas y el caso del desmantelamiento de <i>Puntos Cardinales</i> : dos ejercicios de olvido institucional	460
3.3. El giro memorial: la institucionalización de la memoria del trauma en el Uruguay neoliebral	469
CONCLUSIONES.....	481
BIBLIOGRAFÍA	493

Índice de figuras

I PARTE

Figura 1. Rhod Rothfuss, <i>Plástica en madera</i> . Revista Arturo (1944).	165
Figura 2. Invención contra Automatismo. Revista Arturo (1944).....	174
Figura 3. Joaquín Torres-García, <i>Monumento</i> , a partir de un dibujo de Torres García (h. 1944). Madera maciza con incisiones (134.6 x 99.7 x 5.1 cm.)	182
Figura 5. Los Huevos del Plata, n° 12 (1968).....	193
Figura 6. (izquierda) Teresa Vila, <i>Las veredas de la patria chica</i> (1969-1971). Grabado sobre papel (38,5 x 29,5 cm.).....	199
Figura 7. (derecha) Teresa Vila, <i>La verdades de la patria chica</i> (1969-1971). Grabado sobre papel (38,5 x 29,5 cm.)	200
Figura 8. Haroldo González, <i>El gran Zoo</i> (1973).	201
Figura 10. Portada de Los Huevos del Plata n° 14 (1969).....	203
Figura 11. Hila López, <i>Autorretrato</i> (1977). Óleo sobre tela (110 x 60).	207
Figura 12. Grupo Octaedro, <i>Instalación</i> (1980). Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.	210
Figura 13. Nelbia Romero, <i>Sal-si-puedes</i> (1983). Instalación y performance.	214

II PARTE

Figura 1. Portada del semanario Marcha, n° 1649, 30 de junio de 1973.....	227
Figura 2. Eduardo Acosta Bentos, Fernando Álvarez Cozzi, Julio Calcagno, <i>Nueve metros cúbicos</i> (1984). Videoperformance.	256
Figura 3. Luis Camnitzer, <i>This Is a Mirror, You Arte a Written Sentence</i> (1966-1968). Poliestireno formado al vacío (48.4 x 62.5 x 1.5 cm).	265
Figura 4. Luis Camnitzer, <i>Fragment of a cloud</i> (1967).....	269
Figura 5. Luis Camnitzer, <i>Self-portrait</i> (1968).....	269

Figura 6. Luis Camnitzer, <i>Living-room</i> (1968). Libro de artista, edición de 100 (dimensiones generales: 37.1 x 30.5 x 1.6 cm; dimensiones construidas 37.1 x 56.8 x 13 cm).....	271
Figura 7. Luis Camnitzer, <i>Living-room</i> (1968). Fotocopias en vinilo adhesivo aplicadas sobre pared y piso (dimensiones variables). Fotografía de la instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.	272
Figura 8. Luis Camnitzer, <i>Living-room</i> (1968), detalle.....	273
Figura 9. Luis Camnitzer, <i>Masacre de Puerto Montt</i> (1969). Vinilo (dimensiones variables).	275
Figura 10. Luis Camnitzer, <i>Fosa Común</i> (1969). Plantilla sobre superficie pintada. Fotografías de la instalación en el Instituto di Tella de Buenos Aires, Argentina.	277
Figura 11. Luis Camnitzer, <i>Leftovers</i> (1970). 80 cajas de cartón, gasa y acetato de polivinilo (20 x 32 x 20 cm).....	280
Figura 12. Luis Camnitzer, <i>Fist, Second, Third degree burn</i> (1970).	282
Figura 13. Clemente Padín, <i>Campaña mundial pro-erradicación de las torturas a los presos políticos</i> , OVUM 10, n° 2 (1970).	284
Figura 14. Adriano Spatola, <i>Fuego</i> , OVUM 10, n° 2 (1970).	285
Figura 15. Portada del catálogo de la exposición Luis Camnitzer, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay (1986).	289
Figura 16. Luis Camnitzer, <i>Tortura uruguaya</i> (1983-1984). Fotografía de la instalación de la exposición <i>Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas</i> , Museo Nacional de Arte Reina Sofía (2018-2019).....	290
Figura 17. Luis Camnitzer, <i>The tool pleased him</i> , serie <i>Tortura uruguaya</i> (1983-1984). Fotografiado a color (70 x 50 cm c/u).	293
Figura 18. Luis Camnitzer, <i>He practiced every day</i> , serie <i>Tortura uruguaya</i> (1983-1984). Fotografiado a color (70 x 50 cm c/u).	293
Figura 19. Luis Camnitzer, <i>He feared thirst</i> , de la serie <i>Tortura uruguaya</i> (1983-1984). Fotografiado a color (70 x 80 cm c/u).	294
Figura 20. Luis Camnitzer, <i>Her fragrance lingered on</i> , serie <i>Tortura uruguaya</i> , (1983-1984). Fotografiado a color (70 x 50 cm c/u).	295
Figura 21. Luis Camnitzer, serie <i>Tortura uruguaya</i> (1983-1984). Fotografiados a 4 colores en 35 partes (70 x 50 cm c/u).	304

Figura 22. Luis Camnitzer, <i>The instrument was explained in detail</i> , serie <i>Tortura uruguaya</i> (1983-1984). Fotograbado a color (70 x 50 cm c/u).....	307
Figura 24. Luis Camnitzer, <i>He had organized things as he perceived them</i> (1987), serie <i>Venice Project</i> (1986-87). Placa y bowl de metal. Instalación en sitio (dimensiones variables).	311
Figura 25. Luis Camnitzer, <i>Objects are covered by their own image</i> (1986-1987), serie <i>Venice Project</i> . Instalación en sitio (dimensiones variables).	314
Figura 26. (izquierda) Rhod Rothfuss, <i>3 círculos rojos</i> (1948). Esmalte sobre madera con marco recortado (100 x 70 cm).....	326
Figura 27. (derecha) Rhod Rothfuss, <i>Pintura Madí</i> (1948). Esmalte sobre madera con marco recortado (81.5 x 47 cm).....	326
Figura 28. Rhod Rothfuss, <i>Escultura con movimiento rotativo</i> (1947).	328
Figura 29. (izquierda) Carmelo Arden-Quin, de la serie <i>Estructuras extensas n. 2b</i> (1946). Madera de sándalo laqueada, vidrio y piezas de hierro.....	328
Figura 30. (derecha) Carmelo Arden-Quin, de la serie <i>Estructuras extensas</i> (1946). Madera pintada, vidrio, metal y baquelita (45 x 24 x 26.7 cm).....	328
Figura 31. Maria Freire, <i>Construcción Madí</i> (1952). Hierro cromado en plata (100 x 52 x 50).	331
Figura 32. María Freire, <i>Escultura articulada</i> (1951). Hierro (119 cm).....	332
Figura 33. María Freire, <i>Máscara</i> (1948). Yeso pintado (21 x 10 x 9 cm.).	333
Figura 34. María Freire, <i>Composición</i> (1954).....	334
Figura 35. María Freire, <i>Negro y amarillo</i> (1955).	335
Figura 36. Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1954). Hierro cromado (28.3 x 10 x 11 cm.).....	338
Figura 37. Rhod Rothfuss, <i>Composición Madí</i> (1947). Esmalte montado sobre madera (109 x 82 cm.).....	340
Figura 38. Portada del libro <i>Antología Madí</i> (1955).	345
Figura 39. Horacio Faedo, “Poema”, <i>Antología Madí</i> (1955).....	346
Figura 40. (izquierda superior) Horacio Faedo, <i>Máscara</i> (1985-1987). Cuerda, hierro y pátina. Figura 41. (derecha superior) Horacio Faedo, <i>Máscara</i> (1985-1987). Cuerda, hierro y pátina. Figura 42. (izquierda inferior) Horacio Faedo, <i>Máscara</i> (1985-1987). Cuerda, hierro	

y pátina. Figura 43. (derecha inferior) Horacio Faedo, <i>Máscara</i> (1985-1987). Cuerda, hierro y pátina.	351
Figura 44. Horacio Faedo, <i>Máscara</i> (1985-1987).....	352
Figura 45. Horacio Faedo, <i>Cirugía vegetal</i> (1990-1997). Corteza, cuerda, alambre, hierro, patina.	357
Figura 46. Horacio Faedo, <i>Cirugía vegetal</i> (1990-1997). Corteza, cuerda, alambre, hierro, patina (detalle).	358
Figura 47. Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1990-1996). Corteza, cuerda, hierro, pátina.	359
Figura 48. (izquierda) Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1990-1996). Figura 49. (derecha) Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1990-1996).....	362
Figura 50. (izquierda) Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1990-1996). Figura 51. (derecha) Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1990-1996).....	362
Figura 52. Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1990-1996).	363
Figura 53. Vista de la sala "Madí Contemporáneo" en la exposición <i>Arte Madí</i> , Museo Nacional de Arte Reina Sofía (1987)	364
Figura 54. (izquierda) Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1985). Figura 55. (derecha) Horacio Faedo, <i>Sin título</i> (1986). Detalle de la instalación en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (1987).	367
Figura 56. Portada del catálogo de la exposición <i>Faedo de Plano</i> , Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo (1999).....	369

III PARTE

Figura 1. Victoria Reinaldo, <i>Marcha del Silencio</i> (2014).	400
Figura 2. Juan Ángel Urruzola, Oscar Baliñas, militante del Fidel, detenido desaparecido en Montevideo en 1977. <i>Miradas Ausentes</i> (2000).....	402
Figura 3. Juan Ángel Urruzola, Victoria Grisonas, detenida desaparecida en Buenos Aires junto a su marido Roger Julien y sus hijos Anatole y Vitoria, posteriormente encontrados en Santiago de Chile. <i>Miradas Ausentes</i> (2000)	404
Figura 4. Ulises Carrión, <i>Padín and Carballo are in jail!</i> (1978). Portada de la revista <i>Ephemera</i> n° 5.	418

Figura 5. Clemente Padín, <i>Por el Arte y por la Paz</i> (1984). Performance (fotograma de videoregistro en la Academia Alemana de Artes y Letras, Berlín).....	425
Figura 6. Clemente Padín, <i>Por la Vida y Por la Paz</i> (1987-1988). Performance (fotograma de videoregistro, Montevideo, Uruguay).....	427
Figura 7. Clemente Padín, <i>Por la Vida y por la Paz</i> (1987-1988). Performance (fotograma de videoregistro, Montevideo, Uruguay).	427
Figura 9. Ernesto Vila, <i>Carlos Gardel</i> (1994-1996). Técnica mixta sobre papel (105 x 84 cm.).....	436
Figura 10. Exposición <i>Imágenes (des)Imágenes</i> , Centro Cultural de España en Montevideo (2007).	437
Figura 11. Ernesto Vila, <i>Indicios de...</i> (2006-2007).....	438
Figura 12. Ernesto Vila, <i>Imagen</i> (2006).....	440
Figura 13. Jorge Tiscornia, <i>El Almanaque</i> (1972-1985), detalle.....	446
Figura 14. Fabricación de zuecos para la película <i>El Almanaque</i> de José Pedro Charlo (2012).	449
Figura 15. Fotograma de la película <i>El Almanaque</i> de José Pedro Charlo (2012).....	449
Figura 16. Jorge Tiscornia, Celda de Jorge Tiscornia en el Penal de Libertad (1985).....	452
Figura 17. Jorge Tiscornia, Fotografía diurna. Espacio exterior hacia el oeste desde la celda del quinto piso (1985).....	453
Figura 18. Jorge Tiscornia, Fotografía nocturna. Espacio exterior hacia el este desde la celda 11 izquierda del sector A del quinto piso (1985).....	453
Figura 19. Fachada del Punta carretas Shopping Center, ex Penal de Punta Carretas, Montevideo.....	463
Figura 20. Horacio Faedo, <i>Puntos cardinales: sur, este o éste</i> (1994).	465
Figura 21. Horacio Faedo, <i>Faedo de Plano</i> (detalle catálogo exposición).	468
Figura 22. Memorial de los Detenidos Desaparecidos, Montevideo (2001).....	473
Figura 23. Memorial de los Detenidos Desaparecidos, Montevideo (2001).....	473

Lista de abreviaturas

AAC – Asociación Arte Concreto
AACI – Asociación Arte Concreto-Invencción
ASCEEP - Asociación de Estudiantes de Bellas Artes
C3M – Cinemateca del Tercer Mundo
CCE – Centro Cultural de España
CTIU- Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay
CNT – Convención Nacional de Trabajadores
DNS – Doctrina de Seguridad Nacional
ENEBA – Escuela Nacional de Bellas Artes
HDP – Los Huevos del Plata
Ielesur - Instituto de Estudios Legales y Sociales de Uruguay
MLN-T – Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros
MNAV – Museo Nacional de Artes Visuales
NYGW – New York Graphic Workshop
SERPAJ – Servicio Paz y Justicia
UdelaR – Universidad de la República
UDHR – *Universal Declaration of Human Rights*
UNCAT – *United Nations Convention Against Torture*

INTRODUCCIÓN

En su ensayo *El individuo olvidado* de 1996, el artista uruguayo Luis Camnitzer, quien llevaba ya tres décadas residiendo fuera del país, reflexiona sobre su condición de (auto)exiliado:

Hace muchos años, escribí un pequeño ensayo autobiográfico que terminaba con: “Mi país ya no existe excepto en mi memoria. Soy ciudadano de mi memoria, la cual no tiene leyes, pasaporte o habitantes, solamente distorsiones.” El ensayo, en un tono un poco llorón, había sido mi instrumento para dilucidar los problemas ocasionados por una incremental disolución de las raíces, por una neblina que iba ocultando la comunidad regional en y para la cual me había formado, y por la torpeza que iba invadiendo mi idioma. El psicoanalista Marcelo Viñar cita a alguien quien, lamentando su exilio y ajenidad, resume con: “Aquí nadie sabe que fui un niño.” El asunto de la memoria no compartida agrava con el corolario de que pasado un cierto tiempo “allá, aunque saben, ya no les interesa que fui un niño”. Uno se queda con una niñez escamoteada, solamente activa en ese país memoria del cual se es ciudadano único y por descarte. El exilio descubrió la realidad virtual mucho antes que las computadoras, aunque no supo darle la claridad del nombre. Quizás mejor así, porque la del exilio al menos es creada por uno mismo, la otra es impuesta.¹

Todo ejercicio de escritura -incluso el de una disertación doctoral- siempre es autobiográfico. Seguramente esta tesis, de alguna manera, sea una forma solapada de sutura, parte de un proceso dilatado y progresivo de recomposición autobiográfica. Será también un intento de dar sentido a los fragmentos que habían quedado esparcidos por las inflexiones de la condición migrante, hecho que marca, desde el 2003, mi historia familiar. Una escritura que se constituye como ejercicio de “montaje” de los “residuos” –parafraseando a Walter Benjamin- que han quedado deshilvanados por la pérdida de marcos de referencias geográficas, afectivas y materiales que siempre implica este tipo de vivencia.

Estos fragmentos son parte de experiencias directas, de las cuales nos asumimos como testigos pero, también, de experiencias que nos llegan mediatizadas, procesadas y asimiladas de manera generacional, estética y discursiva. Existe también una tercera dimensión de esta

¹ Camnitzer, Luis, *Arte, Estado y no He estado*. Montevideo: Editorial HUM, 2012, p. 126.

experiencia; la ficcionalidad de mi propia memoria “distorsionada” -a decir de Camnitzer- desde un lugar deslocalizado de pertenencia, es este caso Barcelona, lugar de perpetua contingencia en el que se desarrolla esta escritura.

La actividad política de mis abuelos en Uruguay siempre ha formado parte de la mitología familiar; ligada al accionar del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro, la militancia en el Partido Comunista y en el Frente Amplio durante los años sesenta y setenta. Relatos y afectos que provenían de una generación que vivió con la convicción de que la emancipación, y otras formas de existencia colectiva, eran posibles. Esta memoria de utopía social siempre ha estado acompañada de otra, no tan optimista, que se relaciona con el impedido proyecto de la revolución: las destituciones laborales, la cárcel política y la tortura; así como los proyectos y formas de vida truncadas tras la dictadura cívico-militar. En tal sentido, mi posmemoria -aludiendo a Marianne Hirsch- también está construida en base a ausencias y silencios sobre aquello que parecía que era “mejor no contar”, que era “mejor no saber”, lo que era “mejor olvidar”.

Estas historias y experiencias me llegaron a través de mis abuelos -mediadas por relatos orales, imágenes y el propio arte-, así como también, ya filtradas, por mis padres. Las suyas son infancias desarrolladas durante los años de represión más cruenta en la historia de Uruguay. Ellos tendrían otra historia que contar, otras conflictividades, carencias y ausencias: otra posmemoria. Su sentir generacional “parricida” -en palabras de Peluffo Linari- resistió a la fractura social y a la privatización de la vida en la postdictadura mediante otras estrategias. Las formas de vida tuvieron que plantearse desde otros lugares y, mis padres, proyectaron su propia utopía en el afecto desde lo cotidiano; el proyecto de una familia. Primero, en Uruguay y, luego, en España.

En mi “país-memoria” conviven ambos universos que, al fin, constituyen uno solo. Un universo basado en una memoria afectiva hacia la utopía social y, otro, basado en la resistencia a la desarticulación de la vida en postdictadura.

El presente trabajo tiene entre sus temas, planteamientos, conceptos, y casos, una reinscripción velada de mi “posmemoria” en una, a su vez, memoria familiar que pueda ser entendida también como memoria social y cultural de ese lugar al que llamamos Uruguay.

1. Presentación del tema y objeto de la investigación

La presente tesis doctoral titulada *Romper el Marco. Memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya 1985-2005* gira en torno a la relación entre memoria y prácticas artísticas en el marco de la postdictadura uruguaya. El trabajo se centra en estudiar los regímenes estéticos que operan alrededor de las experiencias límite de la dictadura cívico-militar (1973-1985) -como la prisión política, la tortura y la desaparición- en el marco de lo que llamamos postdictadura, periodo que abarca desde 1985 hasta 2005. Para ello serán tomados, como caso de estudio, una serie de artistas -Horacio Faedo, Luis Camnitzer, Clemente Padín y Ernesto Vila- cuyo trabajo nos permite investigar sobre la dimensión política de la memoria en la producción artística postdictatorial.

En la sociedad uruguaya se han establecido, desde el fin de la dictadura, relaciones complejas entre memoria y sociedad. Las políticas oficiales de reconciliación favorecieron, durante los años ochenta y noventa, una ideología de consenso y olvido como manera de defender un modelo de “democracia perfecta”, pero la realidad indica que la dictadura dejó un país tensionado y fragmentado. En Uruguay no ha habido un “exceso” ni una “hipertrofia” de la memoria, aludiendo a Tzvetan Todorov y Andreas Huyssen, sino que ha existido una lucha desde los inicios de la transición democrática por el derecho y la legitimidad de la palabra. Muchas de las prácticas artísticas que se han desarrollado desde entonces han enfatizado dichas tensiones y materializado la pluralidad y complejidad de la memoria del pasado reciente frente a las políticas oficiales del postconflicto en esta geografía. La coyuntura fragmentaria postdictatorial, consecuencia de la desestructuración social provocada por la prisión política, la tortura, la desaparición, el exilio y el insilio, hizo que las formas de elaboración cultural y estética de la memoria también estuviesen relacionadas a estos fenómenos y sus efectos en la construcción de las subjetividades políticas y colectivas.

Para el caso uruguayo, pensar el lapso que va de 1985 a 2005 como período postdictatorial, centra la atención en el legado de la dictadura y las transformaciones con respecto a dicho tiempo histórico. 1985 es el año en que finaliza la dictadura militar (1973-1985) y da comienzo el proceso de transición democrática y, 2005, es el año en el que finaliza un período histórico marcado por una política consensual y pactista que había solidificado la impunidad de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Además, este

año supondrá un punto de inflexión cuando, por primera vez en la historia del país, un partido de izquierdas gane las elecciones presidenciales, inaugurándose una etapa de cambios sustanciales para las políticas de la memoria. Recién a partir de ese momento podríamos hablar de una suerte de institucionalización de la memoria del trauma o de un “boom” de la memoria (especialmente marcado en la producción cinematográfica aunque, también, en la proyección de memoriales públicos y musealización, así como una profusión de estudios académicos sobre la producción artística y cultural de la época dictatorial). Estos aspectos no se tratarán directamente en esta tesis, cuya delimitación contextual y discursiva se centra entre 1985 y 2005. Sin embargo, el objeto de estudio requiere marcos referenciales de mayor amplitud, tanto temática como temporal, los cuales están diseminados en varias partes del texto.

En particular, entender los conflictos que derivaron de las utopías y proyectos de emancipación revolucionarios, las subjetividades políticas de los años sesenta, así como el desarme y quiebre institucional y subjetivo de los años setenta y el inicio de un despliegue contestatario en el nuevo marco del neoliberalismo a principios de la década de los ochenta, son aspectos cruciales para entender los conflictos de los regímenes estéticos en postdictadura y sus respectivas dimensiones políticas.

A diferencia del frenetismo de los productos derivados del “boom” de la memoria que inundaron los años noventa en países como Alemania, Estados Unidos o Argentina, en el contexto uruguayo las prácticas artísticas no se preocuparon tanto por tomar la memoria como tema, sino por entender y activarla como lugar mismo de enunciación. La producción artística como lugar de memoria tendrá la capacidad de elaborar diversos procesos de sutura, tanto en el plano de lo subjetivo y colectivo, que será, a su vez, parte constitutiva de la dimensión política de estos regímenes estéticos. El período postdictatorial estará atravesado por modos particulares de abordar, desde la producción artística, la desarticulación de lo social, lo subjetivo, lo afectivo, lo político y lo identitario. Entender el golpe de Estado como quiebre de la representación implica asumir la necesidad de construcción de nuevos sistemas y configuraciones de lo sensible que, en la postdictadura deberá plantearse, además, en un escenario radicalmente diferente, definido por la coyuntura del neoliberalismo y de la globalización.

El desarrollo de esta tesis implica, debido a las especificidades temáticas, conceptuales, contextuales y analíticas de su objeto de estudio, la construcción de un marco teórico interdisciplinario. Se trata de un marco analítico y teórico específico elaborado a partir de la intersección de varias disciplinas que combinan los Estudios de Memoria, los Estudios Visuales y la Historia del Arte, así como también referencias de los Estudios Culturales y la Teoría Crítica.

Ana Longoni y Mariano Mestman señalan que “Para acercarse a una “época”, el historiador puede optar por dos caminos distintos: definir los rasgos dominantes y construir con ellos un “sistema”, reducirla a una “unidad coherente de significados, donde son sacrificados como mera excepción los que están ubicados en los márgenes” o, en segundo lugar, rescatar -en términos de Williams- aquellas zonas o tendencias emergentes que no llegan a convertirse en hegemónicas, o -como propone Benjamin- la “mónada”, el instante en que queda reflejada toda una vida y, en ella, toda una época, y a su vez, en ésta última, toda la historia.”² Los casos de estudio de esta tesis doctoral son- aludiendo a Walter Benjamin- una “mónada”, transitan ese cambio epocal, desde los cincuenta y sesenta hasta el nuevo milenio, introduciéndonos en una serie de conflictos estéticos y memoriales que son, además de subjetivos, colectivos.

Las producciones de Luis Camnitzer, Horacio Faedo, Clemente Padín y Ernesto Vila serán analizadas a partir de una selección de trabajos, poniendo énfasis en su intervención disensual en el marco histórico particular de la postdictadura y en sus sentidos discursivos hegemónicos. Por ello pretendemos abordar no solo casos restringidos al circuito artístico, sino también otros que, aunque no fueron destinados o reconocidos como arte como categoría definida por el sistema artístico contemporáneo, sí pueden ser estudiados desde su dimensión estética ya que interesan por sus propuestas materiales y procesuales, así como por su trascendencia política. Tal es el caso de Jorge Tiscornia, autor de diversos dispositivos memoriales que, aunque sin una voluntad artística, son paradigmáticos para abordar el conflicto del encierro concentracionario, la materialidad del tiempo y la reelaboración de la memoria del confinamiento y la represión. También nos interesan prácticas que trascienden los circuitos tradicionales del arte como galerías, museos, teatros, etcétera, como son algunas

²Longoni, Ana; Mestman, Marcelo, *Del di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008, p. 301.

manifestaciones en el espacio público como el trabajo de acción de Clemente Padín o las estrategias visuales y discursivas concebidas alrededor de la Marcha del Silencio. Si bien Clemente Padín forma parte de los circuitos del arte internacional, estas piezas deben ser entendidas en sus contextos de emergencia, es decir, en las calles.

2. Objetivos e hipótesis

¿Qué relaciones se establecieron entre memoria y producción artística en el contexto postdictatorial uruguayo? Como veremos en estas páginas, para la producción artística uruguaya del período postdictatorial la memoria no compone un tema sobre el cual trabajar, sino que constituye un lugar de enunciación, un sistema discursivo y estético que es un posicionamiento político en sí mismo. La hipótesis de partida para esta investigación se basa en la consideración de la práctica artística como apuesta estética y política, como forma de resistencia y como forma de memoria. En este trabajo entenderemos -siguiendo a Rancière- que la política y el arte son, ambas, formas de reconfiguración de la experiencia de lo sensible y, como tales, no podemos entenderlas desde una partición disciplinaria. Los sesenta fueron, en dicho sentido, un punto de inflexión para pensar la radicalización estética como radicalización política y viceversa. Sin embargo, estos conflictos también operan en las luchas que se producen en los regímenes estéticos en la postdictadura y que, por lo mismo, deben entenderse como batallas políticas en sí mismas.

Aquí no nos dedicaremos a analizar producciones artísticas con fines sociales, voluntad de mimesis o las propuestas de tipo ético o moral, sino aquellas producciones que reafirman nuestra idea de lo estético como experiencia política debido a su naturaleza disensual, entendiendo por disenso una operación de cambio de “modos de presentación de lo sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas, los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.”³ Esta naturaleza disensual, en el contexto que nos convoca, desafía los

³ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010, p. 68.

discursos oficiales y hegemónicos sobre la historia reciente (tanto de aquellos que han sembrado el consenso como forma de olvido, como los que se han adherido a las estrategias que desde los procesos globales producen la ofuscación de las singularidades históricas y perspectivas simplistas y homogeneizadoras sobre el pasado). Para ello, será necesario establecer una suerte de genealogía de las relaciones entre arte y política en el contexto uruguayo, así como analizar las diferentes estrategias artísticas ante los discursos oficiales de la memoria del pasado reciente. También esto requiere definir el papel de la práctica artística ante los procesos globales que influyen en las políticas de recuperación de la memoria y de qué manera éste fenómeno se relaciona con la práctica artística en la geografía uruguaya. Dicho enfoque permite a los artistas indagar dentro de un terreno que puede aportar nuevos discursos críticos en un sentido político y estético sobre la propia práctica artística como resistencia y herramienta de comunicación.

Nuestro objetivo no será realizar una reconstrucción de los acontecimientos, ni tampoco un diagnóstico o catálogo de las prácticas artísticas del período, sino un análisis -a través de casos que consideramos paradigmáticos- de las relaciones entre memoria y trauma desde la práctica artística en postdictadura. A partir de los casos de estudio la presente tesis elaborará un análisis sobre los diferentes conflictos representacionales existentes en la configuración de los discursos sobre la memoria del pasado reciente uruguayo. Ello nos permite adentrarnos en los efectos del terrorismo de Estado en el presente y la construcción de la historia reciente desde un hoy en el que las políticas del consenso siguen siendo fundadoras de un principio de verdad particular.

La fundación de un régimen de verdad particular en postdictadura será uno de los efectos buscados de la instauración de los dispositivos de la tortura, la experiencia concentracionaria y la desaparición forzada entendiendo que, como explica Michael Pollak, “[...] toda experiencia extrema es reveladora de los elementos constituyentes de las condiciones de la experiencia ‘normal’, cuyo carácter familiar hace a menudo de pantalla al análisis.”⁴ En este sentido, el análisis de dichos dispositivos es fundamental para entender la fractura del cuerpo social a través de la destrucción del cuerpo y la subjetividad individual.

⁴ Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones al Margen, 2006, p. 53.

Esta postura nos lleva directamente a pensar las posibilidades de la elaboración estética de la violencia extrema desde la producción artística, en el marco de un discurso que ha sido reiterativamente trabajado alrededor de las posibilidades de la representación de la experiencia límite del Holocausto, desde Theodor Adorno hasta Giorgio Agamben. Los dispositivos de la tortura y la prisión política, así como de la desaparición, fundaron un régimen de verdad particular que impuso, consecuentemente, un conflicto representacional sobre la elaboración de estas experiencias en la postdictadura. Asumiendo la complejidad y problemática que radica en este tipo de planteamiento, esta investigación presenta análisis que parten desde la hipótesis de la posibilidad de la representación de la tortura, no sin antes detenernos en la conflictividad de la representación como concepto en sí mismo.

3. Estructura de la tesis

La presente tesis se estructurará en tres partes.

La primera se compone por el MARCO TEÓRICO Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN. Ambos introducen las delimitaciones teóricas y conceptuales, así como los problemas y debates disciplinarios que atraviesan el presente trabajo y lo inscriben en un marco cronológico, histórico, social y académico determinado. Esta investigación requiere, debido a las especificidades disciplinarias, contextuales y analíticas de su objeto de estudio, una amplitud teórica que contenga tanto marcos de referencia para aproximarnos a los casos desde los Estudios Visuales y la Historia del Arte, así como desde los Estudios de Memoria, la Teoría Crítica o Estudios Culturales sobre el problema de la memoria la tortura y la representación. En tal sentido, el MARCO TEÓRICO: APROXIMACIONES TEÓRICAS Y CONCEPTUALES AL PROBLEMA DE LA MEMORIA, LA TORTURA Y LA REPRESENTACIÓN [1] contendrá tres apartados diferenciados.

Por un lado, el apartado DISCURSOS SOBRE LA MEMORIA: UNA REVISIÓN CRÍTICA [1.1] ofrece una perspectiva sobre nuestro acercamiento a los *Memory Studies* a través de una selección y profundización sobre los problemas de la temporalidad y su conflicto con la disciplina de la Historia (Pierre Nora, François Hartog y Joel Candau entre

otros); la dimensión colectiva de la memoria y los problemas de los marcos de cohesión (Maurice Halbwachs, Michael Pollak y Nelly Richard entre otros); los problemas de la dicotomía entre memoria y olvido y la dimensión política de la memoria (Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov y Elizabeth Jelin entre otros); y los problemas de la globalidad en relación a los estudios del trauma desde 1990 (Andreas Huyssen, Daniel Levy y Nathan Sznajder, Michael Rothberg, Sonya Andermahr y Stef Craps entre otros). La teorización de la memoria cosmopolita y el problema de la emergencia del Holocausto como referencia global, así como su reciente desplazamiento desde la memoria multidireccional, son puntos de referencia clave para abordar los conflictos de la memoria traumática del pasado reciente en el contexto latinoamericano.

Por su parte, el apartado TORTURA, VERDAD Y REPRESENTACIÓN: LAS POSIBILIDADES DE LA SUPERVIVENCIA [1.2] se centra en el problema de la tortura, las posibilidades de la representación y su relación con los mecanismos de supervivencia a la experiencia límite. Para ello trazaremos una breve genealogía de los usos y formas de la tortura, centrándonos en los cambios de paradigma del siglo XX, las nuevas formas de aplicación en el contexto latinoamericano y sus consecuencias en las subjetividades y el cuerpo social (Edward Peters, Idelber Avelar, Carlos Casanova y Pilar Calveiro entre otros). También nos aproximaremos a los discursos y debates que han teorizado alrededor de la posibilidad de representación de la experiencia extrema de la tortura (Page DuBois, Elaine Scarry, Michel Foucault, Jaime Peris Blanes e Idelber Avelar entre otros).

Para finalizar, el tercer apartado: LA PERSPECTIVA DE LOS ESTUDIOS VISUALES: MEMORIA, TRAUMA Y REPRESENTACIÓN [1.3] trazará una aproximación a la perspectiva de los estudios visuales entendidos como una apertura interdisciplinaria para trabajar con los procesos y manifestaciones visuales desde su dimensión social. Entender la imagen en el centro de los procesos de creación de significado que constituyen los escenarios culturales nos permite entender la “memoria” desde una perspectiva transdisciplinaria, relacionándola con el ámbito de la representación y de lo visual (Nicholas Mirzoeff, Keith Moxey, Anna María Guasch, Charles Green y Andreas Huyssen entre otros). En este sentido, nos aproximaremos a ciertas propuestas teóricas que profundizan sobre el problema de la figura del testimonio y las condiciones narrativas de la representación del trauma (Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman y

Ana Longoni entre otros); al concepto de *inminencia* entendido como resistencia estética (José Luis Brea, Néstor García Canclini, Mieke Bal y Jacques Rancière entre otros); y al concepto de *alegoría* y *montaje* benjaminiano y sus aplicaciones en la producción artística del postconflicto latinoamericano (Walter Benjamin, Nelly Richard e Idelber Avelar entre otros).

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: ACERCAMIENTOS GENEALÓGICOS, BIBLIOGRÁFICOS, CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES AL OBJETO DE ESTUDIO [2] compondrá una base conceptual, disciplinaria y bibliográfica para entender el contexto en el cual estamos trabajando y que permita enmarcarnos en una genealogía histórica y geográfica determinada. El apartado *Apuntes terminológicos sobre el concepto de postdictadura* [2.1] profundizará sobre los debates alrededor del término “postdictadura” como concepto, marco cronológico, cultural y político. Para ello será preciso indagar sobre los problemas e implicaciones del término “transición” en la coyuntura del postconflicto uruguayo. A continuación trazaremos tres diagnósticos del estado actual de las investigaciones y publicaciones sobre la memoria y la dictadura. Por un lado, aquellos elaborados desde el campo de las ciencias sociales en el apartado *Memoria y dictadura en Uruguay desde la investigación social e histórica: acercamientos bibliográficos* [2.2] y, por otro, los estudios sobre la producción artística, la represión y la memoria en la historia reciente en el apartado *Producción artística, represión y memoria en la historia reciente uruguaya: avances bibliográficos* [2.3]. Conjuntamente repasaremos el panorama investigativo y bibliográfico, sobre los casos de estudio específicos, en el apartado *Panorama investigativo y bibliográfico sobre los casos de estudio: Luis Camnitzer, Horacio Faedo, Clemente Padín y Ernesto Vila* [2.4].

En el apartado *Hacia una genealogía del arte, la política y la vanguardia uruguaya de la modernidad a la postmodernidad* [2.5] construiremos un relato genealógico sobre las relaciones entre arte, política y vanguardia desde la modernidad a la posmodernidad uruguaya, abarcando desde los conflictos de la vanguardia torresgarciana y concretista, hasta la emergencia de nuevos lenguajes como el conceptualismo y la performance en el marco de la crisis de la modernidad. Se trata de una tarea obligada para entender la genealogía de nuestro objeto de estudio, es decir, las producciones artísticas en el marco de la postdictadura.

Finalmente, compondremos un balance sobre las periodizaciones, problemas y producciones de la, a su vez, producción artística en la época dictatorial, así como un estado de la cuestión de las propuestas teóricas y sobre la memoria en el medio artístico de la postdictadura uruguaya.

La segunda y tercera parte de la presente tesis están constituidas por el análisis de los casos de estudio.

La segunda, bajo el título de VIOLENCIA EXTREMA, ESTÉTICA Y SUBJETIVIDADES POLÍTICAS: LA SUPERVIVENCIA EN EL CONTEXTO URUGUAYO 1980-1990 está dividida, a su vez, en dos apartados. El primero: FRAGMENTACIÓN SOCIAL, LÓGICA CONCENTRACIONARIA Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD EN EL URUGUAY DICTATORIAL [1] plantea las características y problemas del fenómeno de la fragmentación social en el Uruguay dictatorial a través de un análisis sobre la lógica concentracionaria y la producción de subjetividades durante la dictadura cívico-militar, las condiciones de la prisión política y las formas de la violencia, incluida la lógica del dispositivo de la tortura en este contexto, así como el problema de la fractura social “extramuros” en fenómenos como el exilio y el insilio.

El segundo apartado LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL TRAUMA EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO URUGUAYO: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL CUERPO TORTURADO EN LUIS CAMNITZER Y HORACIO FAEDO [2] centra su análisis en el problema de la representación de la tortura en postdictadura a través de la producción artística de estos dos casos de estudio. Ambos están analizados retrospectivamente, profundizando sobre los inicios de sus trayectorias durante los años sesenta y cincuenta, respectivamente, y sobre su producción en postdictadura. Estas producciones insistirán sobre las problemáticas del presidio y la tortura, ahondando sobre los conflictos de la representación de la experiencia extrema y la supervivencia, desde el lugar de la víctima y desde la exterioridad del exilio.

Una primera parte titulada *Utopía y política en el conceptualismo de Luís Camnitzer: una mirada deslocalizada* [2.1] se centra -desde el particular posicionamiento del artista, desde su deslocalización geográfica y cultural -en el problema del dispositivo de la tortura, la imagen y sus alcances sociales, subjetivos y colectivos. Se trata de un artista fundamental para la práctica y teorización del conceptualismo latinoamericano que desarrolló la mayor

parte de su carrera fuera de Uruguay. Desde una posición externa a la experiencia límite de la tortura articula, a través de sus series *Tortura uruguaya* y *Venice Project*, una crítica al ejercicio del poder desde la elaboración de los discursos -visuales y textuales- de los regímenes de verdad contemporáneos.

Su lugar como (auto)exiliado le otorga un acercamiento desde el cual pone en cuestión la conflictividad del lugar del espectador en la construcción de estos regímenes, haciendo una crítica a su aparente exterioridad y reintegrándose como protagonista y participante de la elaboración discursiva e imaginativa de la producción de la tortura. Una segunda parte, titulada *Horacio Faedo y la experiencia del Penal: representar a cosificación* [2.2], revisita la experiencia de la tortura y el confinamiento a través de la producción escultórica que el artista elabora mayormente tras su salida del Penal de Libertad. El artista tuvo una trayectoria singular y poco conocida en el contexto nacional e internacional. Se trata de un caso de estudio inédito y descentralizado, cuyas características amplían el debate sobre las prácticas artísticas de la resistencia ante las culturas normativas del período postdictatorial. Faedo es un artista históricamente vinculado a Arte Madí -corriente fundamental de la producción de vanguardias en el Río de la Plata en los años cuarenta y cincuenta- que, durante los años sesenta y setenta, se integra en el MLN-T, viviendo el encierro concentracionario y la tortura bajo la condición de preso político durante la dictadura militar. A diferencia de Camnitzer, Faedo no puede acceder al espacio externo del espectador desde el cual se enuncia el primero. Víctima de la tortura y del confinamiento, su trabajo en postdictadura compone un triunfo sobre la herida, encontrando un lenguaje con el cual insertarse en el conflicto mismo de la representación del trauma.

La tercera parte, titulada LA ERA DEL PACTO: MEMORIA COLECTIVA Y VISUALIDAD 1989-2005 contiene otros tres casos de estudio: Clemente Padín, Ernesto Vila y Jorge Tiscornia.

Un primer apartado titulado *Procesos políticos de la recuperación democrática: transición, postdictadura y política del consenso. La memoria consensual y la exclusión del superviviente* [1] plantea las problemáticas políticas, sociales y discursivas del consenso en el período transicional y postdictatorial uruguayo, así como la instauración de la cultura de la impunidad y el miedo en los años noventa. Se analizará el fenómeno y las características estéticas y visuales de *La Marcha del Silencio* como práctica de memoria colectiva y el caso

de los desaparecidos a través del trabajo de Juan Ángel Urruzola. Un segundo apartado, titulado *La memoria como proceso en el arte contemporáneo uruguayo* [2], está dedicado al análisis de diversas manifestaciones artísticas en postdictadura que enfrentan discursiva y estéticamente los sentidos de las políticas de “reconciliación” y olvido del pasado reciente, recuperando las subjetividades supervivientes y las memorias de la historia reciente que habían sido expulsadas de las políticas y discursos oficiales. Estos son los casos de Clemente Padín y Ernesto Vila, cuyas producciones serán analizadas como dispositivos de memoria. Desde muy diversas posturas y lenguajes estéticos, ambos entienden la memoria como proceso de producción de sentido que interviene en la construcción de las identidades colectivas. También el caso de Jorge Tiscornia estará presente en relación al entendido de la memoria como proceso performativo de elaboración de sentido.

Un tercer apartado titulado *La memoria del trauma en el patrimonio cultural entre la ficción postdictatorial y el espacio público* [3] versa sobre las tensiones entre memoria colectiva, espacio público y postdictadura centrándonos, específicamente, en la importancia del monumento y el memorial como formas clave para entender la cristalización de los discursos oficiales partiendo, a su vez, de las problemáticas intrínsecas de estas tipologías en relación a las memorias y sus oficialismos, las políticas de reconciliación y la ruptura social y la figura de la víctima. Específicamente, pondremos atención a dos proyectos realizados durante los años noventa (el caso de Punta Carretas y el caso de *Puntos Cardinales*), casos paradigmáticos para entender los problemas que atañen a los procesos de olvido institucional en el patrimonio cultural y el espacio público. Por otro lado, nos centraremos en el proyecto del *Memorial a los Detenidos Desaparecidos*, el cual supone un cambio de rumbo en las políticas públicas de memoria, en una progresiva apertura que se producirá desde el año 2000 hasta el año 2005, momento de inflexión hacia un nuevo paradigma político.

4. Diseño metodológico e itinerario investigador

Esta tesis es resultado de un acercamiento metodológico y teórico interdisciplinario. Sus análisis se sustentan sobre literatura de diferentes áreas disciplinarias entre las cuales

encontramos más relevantes los Estudios de Memoria, los Estudios **Visuales**, la Historia del Arte, los Estudios Culturales y la Teoría Crítica; así como teorías sobre el testimonio y la experiencia concentracionaria y la tortura. **Estos** disciplinas dialogarán con el estudio de las prácticas artísticas y las **historias** y teorías del arte en Uruguay con el objetivo de investigar sobre la dimensión política de la memoria en la producción artística postdictatorial.

En este sentido, la perspectiva metodológica de los Estudios Visuales nos permite una apertura interdisciplinaria, discursiva y analítica y, por tanto, la posibilidad de relacionar las especificidades sociales y la maleabilidad histórica de las afirmaciones de valor estético en diálogo con los discursos de memoria. En la presente investigación la memoria es entendida como fenómeno colectivo -estético y procesual- de construcción de sentido sobre el pasado en el presente. Diferentes teorías sustentarán esta perspectiva, como las propuestas de Pierre Nora y su conceptualización de los *lugares de memoria*, las consideraciones sobre la naturaleza selectiva de la memoria como *selección* de Tzvetan Todorov, las problemáticas de la dimensión colectiva de la memoria en Maurice Halbwachs o Michael Pollak o la dimensión política y disensual de la memoria en Nelly Richard, Elizabeth Jelin o Alberto Moreiras. También son fundamentales las teorías de Andreas Huyssen sobre la dimensión global de la memoria, desde su efervescencia en los años noventa y sus interrelaciones con los derechos humanos y la justicia transnacional, así como el cuestionamiento de la centralidad de la memoria del trauma de la *Shoah* propio de las memorias cosmopolitas a través de las propuestas decoloniales de Michael Rothberg.

Por otro lado, las teorizaciones de Edward Peters, Page Du Bois, Elaine Scarry y Pilar Calveiro son importantes para trabajar sobre el problema de la tortura y la representación como uno de los temas centrales de la producción artística postdictatorial uruguaya. Uno de los trabajos fundamentales para entender el papel del dispositivo de la tortura en la instauración de los regímenes de verdad en el conflicto y postconflicto latinoamericano –y en el de la postdictadura uruguaya- es el de Idelber Avelar, cuyas teorías proponen una inseparabilidad entre la práctica de la tortura y la (no)representación.

El presente trabajo pone especial énfasis en el aparato teórico y crítico nacional, es decir, en la literatura producida en Uruguay en relación a nuestro marco histórico, temático y teórico. En este sentido, son imprescindibles las aportaciones de especialistas como Gabriel Peluffo Linari y Olga Larnaudie. Sus investigaciones, que han indagado en las implicaciones

del arte uruguayo y la postdictadura en clave histórica y teórica, son relevantes para establecer periodizaciones y centrar, conceptual y contextualmente, nuestro objeto de estudio. Por otro lado, son fundamentales las aportaciones en el campo de la crítica cultural, los estudios de memoria y la historia social y política de Eugenia Allier Montaño, Álvaro Rico, Gerardo Caetano, Vania Markarian o Hugo Achugar. Éste último ha realizado reflexiones muy pertinentes, desde el campo de la crítica y estudios culturales, sobre el concepto de “postdictadura”, así como a la problemática del patrimonio cultural y el espacio público en dicho contexto. Otros especialistas como Maren y Marcelo Viñar o Alejandro F. Haber han ahondado en el problema de la tortura en el contexto uruguayo y sus implicaciones en la construcción de las subjetividades políticas en postdictadura.

Es importante señalar además que, la presente investigación, profundiza un estudio previo, realizado como tesina del Máster Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos, y presentado en esta misma universidad en el año 2013, titulado *Arte y Dictadura en Uruguay. Las producciones de la resistencia (1970-2013)*. En dicho trabajo se trazaba un estudio preliminar sobre algunas de las relaciones entre prácticas artísticas y dictadura en el país. Este fue el marco del primer acercamiento académico a la obra de Horacio Faedo con quien tuve la oportunidad de trabajar personalmente durante los meses de enero y febrero de 2012. Entre otras cuestiones, dicha estancia se desarrollaría con el objetivo de realizar un catálogo de toda su obra escultórica la cual se encuentra actualmente registrada en la Biblioteca Nacional del Uruguay.⁵ Durante ese período se realizó un registro fotográfico y técnico de su trabajo, entrevistas y un diagnóstico preliminar de los archivos personales del artista. En este momento también se intentó rastrear documentos y registros del paso de Faedo por cuarteles y cárceles durante la dictadura militar. Esta cuestión me llevó a realizar algunas visitas a dependencias militares en busca de documentos relacionados con su encarcelamiento, donde me fue negado el acceso a la documentación.⁶

Sin duda, este caso en particular ha sido una de las motivaciones académicas y afectivas fundamentales para desarrollar esta tesis doctoral. En el marco de la presente investigación

⁵ Desde 2012 hasta el momento he podido inventariar alrededor de 400 piezas.

⁶ En el marco de la querrela del caso Gelman se abrirá un período especial en el que se permitirá reclamar la apertura de expedientes, los cuales eran investigados internamente para ser puestos posteriormente a disposición del reclamante. Cuando acudimos al archivo en febrero de 2011 se nos denegó la posibilidad de realizar dicho proceso.

se prosiguió con el estudio de la trayectoria intelectual y producción artística de Horacio Faedo, que abarcó diferentes itinerarios metodológicos como la investigación de su archivo personal (distribuida entre Colonia del Sacramento y Barcelona), la realización de entrevistas con el artista y un estado de la cuestión de la recepción crítica y los proyectos curatoriales sobre su trabajo realizados hasta el momento que eran, particularmente, escasos. Dada la poca difusión teórica y crítica sobre su obra se procedió a inventariar su archivo personal (del cual se pudo realizar la parte que radica en Barcelona), así como localizar algunos documentos importantes para su estudio, como ha sido el caso de las cartas que el artista mantuvo con Gyula Kosice desde los años cincuenta, y las publicaciones en las revistas de *Arte Madí* y *Antología Madí*. La relación que Faedo tuvo en este contexto con los artistas María Freire y Rhod Rothfuss me llevaron al conocimiento de nuevos datos como el encuentro inédito que Gabriel Pérez-Barreiro tiene con Horacio Faedo en 1993, en el marco de una investigación de Pérez-Barreiro sobre los artistas concretos rioplatenses.

Mi formación como historiadora del arte, así también como latinoamericanista, ha influenciado radicalmente en mi perspectiva sobre el contexto histórico y el objeto de estudio en el cual nos centramos, sobre todo respecto a la dimensión social del hecho estético. Metodológicamente, el análisis de los casos de estudio se propone bajo la forma de investigación descriptiva que particulariza en el tipo de producción, sus características, las condiciones de creación y su impacto en el contexto geográfico determinado.

Esta investigación doctoral se ha desarrollado entre Barcelona, Montevideo, Colonia del Sacramento, Nueva York, Madrid y Ciudad de México, pues el itinerario investigativo abarca consultas documentales en archivos, centros de investigación y bibliotecas, así como

consultas bibliográficas que se realizaron en estas ciudades.⁷ Entre éstos, se ha podido consultar el *Archivo General de la Universidad de la República*, Montevideo, Uruguay, concretamente su *Área de Investigación Histórica*, dirigida por la Dra. Vania Markarian (2015). Dicha localización ha sido relevante para investigar el caso del artista Clemente Padín, cuyo archivo personal se encuentra en este lugar. También se realizó una estancia de investigación en la Universidad de Columbia, Nueva York, para consultar los fondos de las bibliotecas *Butler Library*, *Avery Architectural and Fine Arts Library*, *Law Library*, *Lehman Social Sciences Library* (2016), donde pudimos acceder a importantes materiales relacionados a la investigación histórica y social sobre la dictadura y postdictadura, la teoría de la tortura, así como a algunas fuentes y materiales sobre Horacio Faedo. Otro de los fondos a los que pudimos tener acceso fueron los de la *Biblioteca Justino Fernández* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, la *Biblioteca Simón Bolívar* del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe y la *Biblioteca Central* de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como también el *Centro de Documentación de la Cineteca Nacional de México* (2016-2017). Los fondos de *Biblioteca* y *Centro de Documentación del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid* (2019) fueron fundamentales para el caso de Luis Camnitzer ya que el Museo dedicó al artista una exposición retrospectiva durante 2018-2019.

En dicha ocasión también se pudo consultar el fondo del *Archivo del Museo Nacional de Arte Reina Sofía* donde pudimos obtener documentación acerca de la exposición colectiva *Arte Madí* (1996) en la que participaría Horacio Faedo. Todo ello se suma a la consulta de

⁷ Archivos consultados: Archivo General del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MNARS), Madrid, España; Archivo Clemente Padín, Archivo General de la Universidad de la República (AGU), Área de Investigación Histórica, Montevideo, Uruguay; Archivo personal Horacio Faedo, Colonia del Sacramento, Uruguay; Archivo personal María Lluïsa Borràs, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, España; ICAA, International Center for Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, (Documents of 20th-century Latin American and Latino Art); Houston, Estados Unidos. En línea: www.icaadocs.mfah.org. Bibliotecas y Centros de Documentación: Biblioteca y Centro de Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, España; Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MNARS), Madrid, España; Butler Library, Avery Architectural and Fine Arts Library, Law Library, Lehman Social Sciences Library, Columbia University, Nueva York, Estados Unidos; Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México; Biblioteca Beatriz de la Fuente, Instituto de Investigaciones Estéticas (sede Oaxaca), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México; Biblioteca Central, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México; Biblioteca Simón Bolívar, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México; CRAI, Universitat de Barcelona, España.

los fondos bibliográficos del *Archivo y Biblioteca del Centro de Estudios y Documentación* del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y del *Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació* de la Universidad de Barcelona.

Como destaca Elizabeth Jelin, una tarea de investigación crítica en estos temas no es sencilla ya que contiene una intersección entre el compromiso del rigor académico, el compromiso cívico-ciudadano y, además, el compromiso emocional con los temas que se trabajan.

La primera requiere tomar distancia analítica, pero los procesos estudiados no están elegidos al azar sino sobre la base de un compromiso ético, político y, las más de las veces, emocional. Lo cual es que los/as investigadores/as resultamos ser protagonistas del proceso, si reconocemos que las actividades de investigación, los seminarios y publicaciones, son también “datos” del propio proceso que se estudia.⁸

Este itinerario investigador también está compuesto por la participación en congresos y la publicación de materiales relacionados con el tema y los casos de estudio entendidos como implicaciones académicas pero también éticas, políticas y emocionales sobre la investigación en curso. Entre dichas participaciones se encuentran los congresos y conferencias *I Ciclo de Conferencias Avatares entre signo y figura* (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México) con la comunicación “Memorias del trauma en el Uruguay postdictatorial: arte y denuncia” (2018); *VI Congrés Internacional d'Història i Cinema: Imatges de les Revolucions de 1968* (Centre d'Investigacions Film-Història, Centre d'Estudis Històrics Internacionals, Universitat de Barcelona) con la comunicación “La Cinemateca del Tercer Mundo: cine y contravisualidad en el 68 uruguayo” (2018); *VI Coloquio Universitario de análisis cinematográfico: Cine y Modernidad* (SUAC, Universidad Nacional Autónoma de México) junto al Dr. Joaquin Barriendos con la comunicación “La Cinemateca del Tercer Mundo: política, vanguardia y visualidad en Uruguay” (2016); *Cold Atlantic: Cultural War, Dissident Artistic Practices, Networks and Contact Zones at the Time of the Iron Curtain* (Universitat de Barcelona,

⁸ Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, en Mato, Daniel; Guiomar, Alonso (comps.) *Cultura, política y sociedad: Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 219-239. En línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Jelin.rtf>

Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, Sant Louis University, Universidad Autónoma de Madrid, MoDe(S) con la comunicación “Memories of Trauma. Art, torture and dictatorship in Uruguay (1985-2015)” (2016). Además de las publicaciones “Bodies, Ruptures, and Other Voids in Post-Dictatorship Uruguayan Representation”⁹ (2016); “Zona de Poder. Producción artística, excepciones y reapropiaciones del cuerpo”¹⁰ (2014) y “El arte del desgarró en el Uruguay de la Represión. Imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo”¹¹ (2014).

⁹ Medici, Antonella, “Bodies, Ruptures, and Other Voids in Post-Dictatorship Uruguayan Representation”, en Jiménez del Val, Nasheli; Gržinić, Marina (coord.) *Body between Materiality and Power. Essays in Visual Studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 29-46.

¹⁰ Medici, Antonella, “Zona de Poder. Producción artística, excepciones y reapropiaciones del cuerpo”, *REG-AC, Revista de Estudios Globales y Arte contemporáneo*, vol.2, nº 2, 2014, pp. 297-309. En línea: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2014.1.18>

¹¹ Medici, Antonella, “El arte del desgarró en el Uruguay de la Represión. Imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo”, *Kamchatka, revista de análisis cultural*, nº 3, 2014, pp. 181-206. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3571>

I PARTE

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO: APROXIMACIONES TEÓRICAS Y CONCEPTUALES AL PROBLEMA DE LA MEMORIA, LA TORTURA Y LA REPRESENTACIÓN

1.1. Los discursos de la memoria: una introducción crítica

Desde la década de los ochenta el tema de la memoria ha sido uno de los más recurrentes tanto en las disciplinas de las ciencias tradicionales como la neurobiología o la psicología, como también en las ciencias sociales, la investigación histórica, la antropología, las humanidades e incluso uno de los temas más abordados interdisciplinariamente. No es nuestra tarea realizar un análisis historiográfico sobre los discursos de memoria, -una labor además inabarcable considerando la abundancia de publicaciones que existen al respecto sobretodo desde el siglo XX- ni tampoco un estudio exhaustivo sobre el concepto mismo de memoria.

De los tantos puntos de vista que han emergido desde entonces, nos interesa aquí abordar aquellos trabajos que desde las ciencias sociales y las humanidades se han orientado a conceptualizar la memoria en el campo de la acción social y colectiva, alejándose de aquellos discursos que, por el contrario, han entendido la memoria de una manera individualizada o como un proceso fisiológico, como se ha hecho desde las ciencias tradicionales como la biología o neurología o la llamada mnemotécnica, pensada únicamente como experiencia destinada a la conservación del recuerdo, como receptáculo del pasado. También señalaremos los trabajos que, lejos de esencialismos y contraposiciones vacuas, nos ayudan a abordar la memoria no como recuerdo sino como “[...] proceso de creación de

sentido [...]”¹², lo cual presenta una complejidad agregada. Primeramente, porque traslada su sentido desde un fenómeno de recuperación del pasado a la reconstrucción del presente y proyección del futuro. Segundo, porque como proceso de creación de sentido solo puede entenderse en su ambivalencia con el concepto de olvido.

Tal como refleja Tzvetan Todorov, tras el “abuso” de la memoria o, en palabras de Andreas Huyssen, la “obsesión” por los estudios de la memoria que ha inundado el trabajo académico de los últimos años parecería estar ocultándose la necesidad de repensar el futuro de una manera urgente. La memoria se ha hecho tan indispensable en la actualidad no solo por su ejercicio de recuperación del pasado, sino por su interrelación con el presente, un indicador de que nuestro paradigma de pensamiento sobre el tiempo y el espacio, la historia y la geografía está sufriendo un cambio radical.

La memoria funciona como proceso de construcción y producción continua. No existe un sentido cerrado o unívoco en el pasado a la que se pueda regresar. Contraria a la idea de que hay algo (una verdad) que se puede recuperar, los estudios de memoria no están centrados en la búsqueda de ese punto originario del pasado perdido sino en entender cómo se van generando las narrativas sobre ese pasado, bajo qué influencias, hegemonías discursivas y agentes que la modelan. La memoria es un término paraguas que influye en los procesos que relacionan pasado, presente y futuro. La memoria pone en operación procesos de significación que se materializan a través de múltiples formatos (siempre sujetos a su propia hermenéutica).

1.1.1. Memoria e Historia: paradigmas de la temporalidad

El campo de estudio que aborda la distinción entre memoria e historia ha sido uno de los más fructíferos. Autores como Pierre Nora, Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Jacques Le Goff y anteriormente Maurie Halbwachs, entre otros, han ahondado en este amplio debate. Pierre Nora es uno de los principales autores para entender tal conflicto. Su serie de

¹² Stern, Steve J., *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los derechos humanos, 2013, p. 21.

publicaciones bajo el título de *Lieux du mémoire*¹³ (1984-1992) suponen un punto de inflexión para la comprensión de los conceptos de historia y memoria y el cambio de paradigma de temporalidad a través de la noción “lugar de memoria”. En el contexto de la crisis de la nación francesa en el marco del postconflicto argelino, Nora propone una radicalización en la oposición entre memoria e historia, una distancia disciplinaria que, según su teoría, ha aumentado con el protagonismo de la noción del “tiempo presente” en una contemporaneidad dominada por la hiper-velocidad, la transitoriedad y los *mass media*.

Si para Nora la memoria se encuentra definida por su volatilidad, subjetividad, efimeridad, mutación y multiplicidad, por estar “viva” y por ser un fenómeno privado aún cuando colectivo; la historia destaca en cambio por su universalidad, objetividad, su papel analítico y discursivo, por estar fuera del habitar cotidiano, de “lo que ya no es”.

La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es.¹⁴

Para Nora, a diferencia de las sociedades pre-modernas en las que la memoria era parte de una convivencia y habitar cotidiano en las colectividades, hoy en día la memoria se encuentra en una situación de ruina. Despojada de lo mítico y “secularizada”, los “lugares de memoria” tienen la tarea de restituir esa memoria perdida, reconstruirla y reinsertarla en la vida cotidiana.¹⁵ El resultado es un proceso “residual”, conmemorativo, patrimonial y

¹³ *Les lieux du mémoire* fue un trabajo colectivo publicada en diferentes tomos que Pierre Nora dirigió entre 1984 y 1992. Editada por Gallimard, los trabajos que componen este compendio son: “Entre Mémoire et Histoire”, *Les lieux de Mémoire* (tomo I), *La République*, París: Gallimard, 1984; “De la République à la Nation”, *Les lieux de mémoire* (tomo I), *La République*, París: Gallimard, 1984; (La nación) Introducción sin título a “Territoires”, *Les lieux de mémoire* (tomo II), *La Nation*, vol. 2, París: Gallimard, 1986; “Les Mémoires d’État”, *Les lieux de mémoire* (tomo II), *La Nation*, vol. 2, París: Gallimard, 1986; “La nation-mémoire”, *Les lieux de mémoire* (tomo II), *La Nation*, Vol. 3, París, Gallimard: 1986; “Comment écrire l’histoire de France?”, *Les lieux de mémoire* (tomo III), *Les France*, vol. 1. París: Gallimard, 1992; “Gaullistes et communistes”, *Les lieux de mémoire* (tomo III), *Les France*, vol. 1, París: Gallimard, 1992; “L’ère de la commémoration”, *Les lieux de mémoire* (tomo III), *Les France*, vol. 3, París: Gallimard, 1992.

¹⁴ Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008, p. 21.

¹⁵ Pierre Nora elabora uno de los conceptos fundamentales de su trabajo bajo el término “lugar de memoria”. Se trata del lugar que administra la presencia del pasado en el presente, sometido a continuas metamorfosis y cambios de sentido.

administrativo del pasado en el presente, un pasado que ha perdido “[...] la forma espontánea de convivir [...] en el presente.”¹⁶

Nora propone un nuevo acercamiento para comprender las similitudes y diferencias entre memoria e historia desde la historia de las representaciones y no de los acontecimientos, poniendo énfasis en el ámbito de lo simbólico. El concepto de *lugar de memoria*¹⁷ comprenderá “toda unidad significativa, de orden material o ideal”¹⁸ donde la memoria cumple un papel activo en la contemporaneidad en donde es repensado, resignificado, reelaborado y revisado, desplazando el elemento patrimonial de su papel pasivo y “residual” en la simple elaboración del recuerdo. Asimismo, a la vez estos *lugares* se constituyen a sí mismos no por su importancia histórica o estética, sino porque “[...] complican el simple ejercicio de la memoria con un juego de interrogación sobre la memoria en sí misma.”¹⁹

Los lugares de memoria son, ante todo, restos. La forma extrema bajo la cual subsiste la conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora. Es la desritualización de nuestro mundo la que hace aparecer la noción. Aquella que segrega, erige, establece, construye, decreta, mantiene mediante el artificio o la voluntad una colectividad fundamentalmente entrenada a su transformación y renovación, valorizando por naturaleza lo nuevo frente a lo antiguo, lo joven frente a lo viejo, el futuro frente al pasado.²⁰

De esta ruptura entre memoria e historia y la pérdida de la “historia-memoria” surgirá para Nora un nuevo fenómeno: una memoria “cautiva de la historia”, una memoria que ya se ha convertido en objeto de estudio de la propia historia: “Ahora, la memoria ya no es transmitida de generación en generación como parte de un saber vivido, sino como huella,

¹⁶ Rilla, José, “Pierre Nora y los lugares de la memoria”, en Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, op. cit., p. 10.

¹⁷ La idea de memoria e historia de Pierre Nora parte indiscutiblemente de Maurice Halbwachs debido a la importancia que tiene lo social en su construcción y por el anclaje espacial de la memoria al que posteriormente Nora se referirá como “lugar de memoria” (*lieux de mémoire*).

¹⁸ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹ *Ibidem*, p.36

²⁰ *Ibidem*, p. 24.

historia y selección (por ejemplo, a través de los lugares de memoria).”²¹ Tal como explica Eugenia Allier Montaño sobre la tesis de Nora:

La empresa de Nora encierra una tesis sobre las relaciones entre la historia y la memoria, y sobre el fin de un tipo de memoria: la memoria vivida se ha transformado en patrimonio. Se trata, pues, del fin de la memoria viva. El lugar de la memoria supone una ruptura radical con el pasado: la memoria viva implica rituales donde hay identificación entre acto y sentido [...] la historia instauro una ruptura con el pasado: cuando el pasado es aún vivido por los seres humanos, estamos en la memoria; cuando ya no se le vive, se entra en la historia.²²

Para François Hartog estamos asistiendo hoy a un “régimen de historicidad presentista”²³ cuyo síntoma se ve inscrito en el trabajo de Nora; un protagonismo del presente que nos expone a una nueva relación social con el tiempo desde que en 1989, con la caída del muro de Berlín y el fin de la modernidad, se impondría también el “fin del régimen moderno de la historicidad”.²⁴ Este “presentismo” implica una comprensión de la historia en un continuo ahora que domina al pasado y al futuro en las relaciones sociales con el tiempo. Se trata de una “[...] disociación progresiva entre “espacio de experiencia” y “horizonte de

²¹ Allier Montaño, Eugenia, “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, *Historia y Grafía*, n° 31, 2008, p. 185. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922941007> Eugenia Allier Montaño realiza un análisis sobre la influencia de Pierre Nora en la historiografía sobre la memoria así como de su importancia para entender el cambio de paradigma de la temporalidad moderna y su relación con la crisis de las identidades nacionales en el presente.

²² *Ibidem*, p. 186.

²³ Hartog, François, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007 [2003].

²⁴ Allier Montaño, Eugenia, “Les Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, op. cit.

expectativas”²⁵ de la que hablaría Reinhart Kosellek en su trabajo *Futures Past: On the semantics of the historical time* y que ha provocado que el presente se encuentre entre un pasado perdido y un porvenir cada vez más incierto, dilatando la temporalidad presente exponencialmente. El presentismo va unido a la crisis de las identidades y los mitos nacionales, así como del concepto mismo de progreso, suscritos al trabajo de la memoria que habitaba activamente en las colectividades y que se puede ver claramente asumido en el contexto de la crisis postcolonial francesa que encarna el trabajo de Nora.

El posicionamiento dicotómico que propone Nora respecto a los conceptos de memoria e historia ha sido ampliamente criticado por muchos especialistas desde su publicación. Además, otro de los conflictos que encarna su trabajo y que se verá reproducido en posteriores críticas será la construcción de la idea de memoria pensada desde una comunidad nacional (la francesa) cuyo centro son las políticas de Estado y cómo éstas constituyen el espacio que nos rodea. La reducción del discurso de la memoria a un marco nacional, a pesar del interés que suscita su teoría sobre las temporalidades de los “lugares de memoria” y cómo éstos componen nuestro pensamiento en un marco colectivo, es una de las críticas que realizarán Jan y Aleida Assmann durante los años noventa, a través los conceptos de “memoria comunicativa” y “memoria cultural” con los cuales se intenta confrontar el marco nacional desde el cual Nora articula su pensamiento. Para los Assmann la *memoria comunicativa* está relacionada con nuestro “tiempo vivido”, mientras que la *memoria cultural*

²⁵ En su trabajo *Futures Past: On the semantics of the historical time*, Reinhart Kosellek se refiere a los términos “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas” para destacar la importancia de la injerencia de los agentes humanos en la construcción de las historias. Ambos conceptos funcionan en su pensamiento como categorías del tiempo histórico por la manera en que incorporan pasado y futuro. “[...] “experience” and “expectation” are merely formal categories, for what is experienced and what is expected at and one time cannot be deduced from the categories themselves. The formal prospect of deciphering history in its generality by means of this polarity can only intend the outlining and establishment of the conditions of possible histories, and not this history itself. This then is a matter of epistemological categories which assist in the foundation of the possibility of a history. Put differently, there is a no history which could be constituted independently of the experiences and expectations of active human agents.” “[...] “experiencia” y “expectativa” son meramente categorías formales, ya que lo que se experimenta y lo que se espera al mismo tiempo no se puede deducir de las categorías mismas. La perspectiva formal de descifrar la historia en su generalidad por medio de esta polaridad solo puede tener la intención de esbozar y establecer las condiciones de las posibles historias, y no esta historia en sí misma. Este es entonces un asunto de categorías epistemológicas que ayudan a fundamentar la posibilidad de una historia. En otras palabras, no existe una historia que pueda constituirse independientemente de las experiencias y expectativas de los agentes humanos activos.” [La traducción es nuestra.] Kosellek, Reinhart, *Futures Past: On the semantics of the historical time*. New York: Columbia University Press, 2004 [1979], p. 256. Para Allier Montaña, se trata de dos categorías metahistóricas que actúan como condiciones de posibilidad de las historias. Referenciado por Allier Montaña, Eugenia, “Les Lieux du mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, op. cit., pp. 181-183.

nos es más lejana y compone los marcos generales que entendemos socialmente como parte de nuestra construcción cultural (para occidente, por ejemplo, la cultura griega clásica, la romana, etcétera).²⁶

Para Joel Candau, Pierre Nora comprende la historia como una anti-memoria y viceversa. A diferencia de éste, Candau plantea un matiz y es que la historia no siempre puede entenderse en su plena objetividad y universalidad. Por el contrario, muchas veces se encuentra sometida, como la memoria, a construcciones arbitrarias, parciales y selectivas, pudiendo ser también “[...] simplificadora, selectiva y olvidadiza de los hechos.”²⁷ Según Candau, la historia puede convertirse en un objeto de memoria así como la memoria puede convertirse en un objeto histórico. Insistiendo en esta correspondencia entre ambas asegura que “[...] como todo el mundo, los historiadores están insertos en un trabajo de construcción social de la memoria, su producción es solamente uno de los avatares posibles de la memoria social. El trabajo de esta memoria es el que hace que tal o cual objeto, en un momento determinado, sea pertinente para la disciplina histórica.”²⁸

En su trabajo *Antropología de la memoria* (2002) Candau establece una génesis del concepto de memoria y aborda, entre otras cuestiones, la importancia de entender la memoria en su ambivalencia con la historia. Según éste, no puede existir historia sin memorización (organización-evocación de los datos-recuerdos). La memoria y la historia son, en este sentido, representaciones del pasado con una diferencia cualitativa: mientras la memoria busca la verosimilitud de los hechos, la historia buscaría la exactitud de éstos.

No puede existir historia sin memorización y el historiador se basa, en general, en datos vinculados a la memoria. Sin embargo, la memoria no es la historia. Ambas son representaciones del pasado, pero la segunda tiene como objetivo la exactitud de la representación en tanto que lo único que pretende la primera es ser verosímil. Si la historia apunta a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca, más bien instaurarlo, instauración inmanente al acto de memorización. La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las modela, un poco como lo hace la tradición. La preocupación por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos. La historia puede legitimar, pero la memoria es fundacional.²⁹

²⁶ Véase apartado 1.1.4 parte I de esta tesis.

²⁷ Candau, Joel, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2006, p. 58

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 56.

En este sentido, Todorov plantea que, si bien los dos discursos cumplen la tarea de resucitar el pasado, éste solo puede ser reconstruido apelando a la complementariedad de ambos: el documento y el testimonio son igual de importantes para reconstruir los hechos. La historia, como elaboración “intersubjetiva” necesita tanto de los análisis históricos como los testimonios personales.³⁰ Sin duda, Andreas Huyssen nos está hablando del mismo cambio de paradigma de la temporalidad contemporánea en su trabajo *Present pasts, urban palimpsests and the politics of memory*³¹ (2003) en el que también aborda el conflicto entre el concepto de historia y el concepto de memoria y el cambio que sufren ambos en la crisis de la historia y la emergencia “obsesiva” de los estudios de la memoria a finales del milenio. Sin embargo, para Huyssen los debates contemporáneos sobre memoria e historia deberían trascender el pensamiento dicotómico que enfrenta la historia considerada como objetiva y científica y la memoria como subjetiva y personal. El debate debería, por el contrario, centrarse en los relatos de la historia en sí misma y sus promesas y en la construcción de los discursos de memoria que revisitan la historia desde el presente, evitando reducirla únicamente a las nociones del pasado y abriéndose paso a la imaginación de futuros alternativos. Si, como explica, “the past has become part of the present [...] temporal boundaries has weakened”³²; la memoria sería parte constitutiva de las narrativas del presente y futuro.

Sobre la interpelación que Huyssen hace a la polarización entre las disciplinas y el foco que establece en los procesos de construcción de los relatos desde el presente, Nelly Richard destaca la importancia de alejarse de las regresiones contemplativas del pasado y procurar una práctica de la memoria dinámica y bifurcante, que huya de la cosificación del “recuerdo-objeto” para que se pueda volver “memoria-sujeto”.³³

³⁰ Todorov, Tzvetan, *Los usos de la memoria*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

³¹ Huyssen, Andreas, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Palo Alto: Sandford University Press, 2003.

³² *Ibidem*, p.1. “El pasado se ha convertido en parte del presente [...] los límites temporales se han debilitado”. [La traducción es nuestra.]

³³ El concepto de temporalidad que plantea Walter Benjamin tiene fuerte injerencia sobre el pensamiento de Richard en su tarea de enmarcar las producciones de la llamada escena de avanzada durante la dictadura chilena. La memoria, que Richard propone como proceso “constructivo” y “productivo”, tiene para ésta la capacidad de formular enlaces entre pasado y presente para hacer estallar lo que llama “timepo-ahora”. Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria (Arte y pensamiento crítico)*. Buenos Aires: Silgo XXI, 2007.

Esta conceptualización de la memoria como “memoria-sujeto” está estrechamente relacionada con la concepción de “lugar de memoria”, entendido como un lugar de posibilidades resignificativas constantes; un lugar donde no se depositan los sentidos sino que posibilita la existencia de múltiples capas resignificativas a través del tiempo. En este sentido, es fundamental el concepto de “palimpsesto”³⁴ definido por Andreas Huyssen como condición de la memoria, la cual se haya en constante movimiento a través del tiempo. En este sentido, el lugar de memoria es el lugar donde las diferentes capas temporales están interactuando -conviviendo o disputando- en el presente. De acuerdo con estas definiciones, ambos términos componen formulaciones sobre los procesos de resignificación de los lugares desde diferentes regímenes de verdad, diversos actores e interconexiones. Sin embargo, para Huyssen, los marcos de referencia de la memoria ya no se encontrarían circunscritos, como apuntaba Nora, a los del Estado-Nación, sino que se encuentran constantemente recompuestos por los procesos de “des-territorialización” y “re-territorialización”, profundizando su condición de palimpsesto en un proceso continuo de resignificación y reinscripción.

1.1.2. La memoria colectiva y el problema del *marco de cohesión*

En este trabajo nos interesa abordar la memoria como un proceso socializado y colectivo y no únicamente como proceso de recuerdo individual, distinción que remarca la facultad de la memoria en el campo de la vida social.³⁵ Uno de los antecedentes

³⁴ Es importante remarcar que Andreas Huyssen elabora una crítica al concepto de memoria de Pierre Nora y sobre todo a su definición de “lugar de memoria”. Huyssen considera que la noción de *lieux de mémoire* comparte una sensibilidad compensatoria sobre la idea de la pérdida de la identidad nacional-colectiva (en el contexto francés), la cual pretende restituir a través la redefinición de estos “lugares”. En este sentido, la idea de “musealización” de Herman Lübbe también tiene esta connotación de reparación del tiempo presente. Huyssen nos aclara que esta dimensión de musealización se ha desplazado a la misma área de los estudios de memoria. Ante la ansiedad de la velocidad del tiempo presente, del presentismo imperante, la musealización y el lugar de memoria tienen un efecto compensatorio. Huyssen, Andreas, *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*, op. cit. La idea de los “palimpsestos mnemónicos” está referida en el pensamiento de Huyssen a los conflictos territoriales de la memoria en el contexto de la globalización. Huyssen, Andreas, “Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el Holocausto y el Colonialismo”, en Guasch, Anna Maria (ed.) *La memoria del otro en la era de lo global*. Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 26.

³⁵ Candau, Joel, *Antropología de la memoria*, op. cit., p. 5.

fundamentales para entender este planteamiento y el trabajo que posteriormente realizarán especialistas como Candau, Nora o Huyssen son las aportaciones de Maurice Halbwachs durante la primera mitad del siglo XX, el cual profundiza sobre la visión social de la memoria. Para Halbwachs, la memoria individual solo cobra sentido en el momento en que se sitúa en el cruce de las redes en las que estamos implicados -incluso para la evocación de los testimonios aparentemente individuales- la memoria solo deviene memoria en el momento en que está situada dentro de los marcos sociales y comunicativos de la experiencia colectiva.³⁶ “Los marcos sociales de la memoria”³⁷, tal como los llama Halbwachs, definen la memoria en su dimensión colectiva y la entienden como un fenómeno “contextualizado” interdependiente de las comunidades de sentido que producen ciertas ideas sobre el pasado, presente y futuro.

En esta línea J. Stern propone hablar de memoria colectiva ya que un sentido individual siempre es, en esencia, incompleto y solo se completa cuando otra consciencia es capaz de acogerlo. La memoria necesita ser colectiva para poder existir, aunque la comunicación o la colectividad no son los únicos factores que sustentan sus contenidos, sino que los trabajos de producción de memorias son más complejos.

Tanto la relación entre memoria individual y colectiva como la relación de la memoria con el presente y su dimensión “construida” nunca son del todo claras ni determinantes. Nos encontramos condicionados por múltiples aspectos, al igual que tampoco se puede trazar una separación radical entre memoria e historia o memoria y tradición. Como explica J. Stern, “la memoria no inventa propiamente los significados que la constituyen”³⁸ sino que depende de los valores de la comunidad de pertenencia, los símbolos, las narrativas; los relatos contingentes que aluden a ese encuadramiento en el que se define la pertenencia a un grupo determinado de personas, sugiriendo que los significados son colectivos pero dependen del sentido que la comunidad pueda atribuirles y no de las decisiones personales. Entonces ¿de dónde vienen los significados? ¿cómo se elaboran los sentidos? J. Stern matiza que los

³⁶ El trabajo póstumo de Maurice Halbwachs publicado en 1950 titulado *La memoria colectiva* compone un estudio sobre la memoria y sus marcos sociales como sus puntos de referencia haciendo un análisis de fondo sobre la definición del tiempo y testimonio. Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004.

³⁷ *Ibidem*, pp. 84-88.

³⁸ Peña, Carlos, “Tejer la memoria hacia nuevas generaciones”, en Stern, Steve J., *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013, p. 12.

hechos, las palabras y las certezas no son los únicos aspectos relevantes para entender la génesis de los sentidos de la memoria, sino que también “las emociones, las consecuencias y respuestas” que produjeron los hechos, “el lenguaje del cuerpo, las imágenes, los sonidos y los olfatos” que rodearon a las palabras, así como “las confusiones, los malentendidos y los conflictos en las relaciones sociales” derivados de las supuestas certezas son fundamentales para comunicar, silenciar, olvidar o tomar acción en las colectividades.³⁹

Respecto a ese encuadramiento del que hablará Stern, Pollak se aproxima a la memoria como hecho colectivo a través del análisis de su papel en la construcción de identidades colectivas ya sea nacionales, comunitarias, afectivas, políticas, etc. Para éste, la memoria construye un marco de referencias compartido que posibilita una cohesión interna de los grupos humanos, aunque al mismo tiempo construye sus fronteras y limitaciones. Lo que Pollak llama “trabajo de encuadramiento” difiere para éste de lo que hemos llamado “memoria colectiva” en diversos sentidos. Por un lado, porque se establece estrictamente a través de un “imperativo de justificación”. El trabajo de encuadramiento se alimenta del material provisto por la historia. Es un trabajo de reinterpretación del pasado en función de los combates del presente y futuro contenido por una exigencia de credibilidad que depende de la coherencia de los discursos. Para éste, los colectivos o grupos humanos no se pueden pensar constituidos como axiomas, sino que son los discursos los que otorgan sentido a la identidad individual y de grupo y es por eso por lo que Pollak propone hablar, más que de memoria colectiva, de “memoria encuadrada”.⁴⁰

Para Pollak, las fuentes del trabajo de encuadramiento son los testimonios y las organizaciones que se encargan de validarlos, los monumentos, los museos y bibliotecas, así como el trabajo académico. El encuadramiento de la memoria prefija tanto los consensos como los conflictos, dependiendo, como expone Todorov, de las coyunturas del presente.⁴¹ Este proceso clave para estudiar la construcción, deconstrucción y reconstrucción de las memorias, pone en evidencia el trabajo, las tensiones y las contradicciones entre las memorias oficiales e individuales en un proceso que procura la conciliación de ambas en un marco colectivo. Elizabeth Jelin también coincide en que la memoria tiene un papel

³⁹ Stern, Steve J., *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*, op. cit., p. 21.

⁴⁰ Pollak, Michael, *Memoria, Olvido, Silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, op. cit., p. 26.

⁴¹ Todorov, Tzvetan, *Los usos de la memoria*, op. cit.

definitorio “como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia”; un papel que se vuelve destacado cuando hablamos de grupos oprimidos o discriminados de los discursos oficiales, de las políticas públicas y los procesos de constitución democrática.⁴²

La memoria-olvido, la conmemoración y el recuerdo, se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias traumáticas colectivas de represión y aniquilación, cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo. Son estas memorias y olvidos los que cobran una significación especial en términos de los dilemas de la pertenencia a la comunidad política. Las exclusiones, los silencios y las inclusiones a las que se refieren hacen a la reconstrucción de comunidades que fueron fuertemente fracturadas y fragmentadas en las dictaduras y los terrorismos de estado de la región.⁴³

Problematizando la postura de Jelin, Nelly Richard critica la visión consensual de la memoria como marco aglutinador y argumenta que “El pasado es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo.”⁴⁴ Richard nos advierte que este trabajo de encuadramiento muchas veces provoca, más que construcciones consensuales, quiebres a la voluntad de abarcar homogéneamente los relatos sociales que rigen las identidades de las sociedades presentes. La condición de la memoria es estar siempre expuesta a las “inversiones, conversiones y reversiones del presente.”⁴⁵

Siguiendo esta línea, para Huyssen, el término memoria colectiva se ha apoyado en la “noción antropológica de la cultura como homogénea y cerrada o autocontenedora”⁴⁶ y, por tanto, es un término conceptual y sociológicamente problemático. Sobre todo, a partir de los procesos de globalización de las últimas tres décadas, cuando el papel de los *mass media* en la construcción de memoria ha creado una “mirada sociológica de un grupo de memorias aún

⁴² Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, en Mato, Daniel; Guiomar, Alonso (comps.) *Cultura, política y sociedad: Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 23.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Richard, Nelly, *Fracturas de la Memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 110.

⁴⁵ Richard Nelly, *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, p. 12.

⁴⁶ Huyssen, Andreas, “International Human Rights and the Politics of Memory: limits and challenges”, *Criticism*, vol. 53, n°4, 2011, p. 611.

más ilusoria.”⁴⁷ A diferencia de los discursos de derechos humanos, que han estado animados por la universalidad, los discursos sobre la memoria han estado limitados generalmente a situaciones nacionales o regionales.

Para Jelin el hecho de que la memoria sea planteada de manera colectiva, histórica, cultural o identitaria la transforma necesariamente en un espacio de lucha política. Esta característica la deslinda definitivamente de una posible dimensión universal y unívoca y aborda lo social como en disputa más allá de coyunturales hegemonías y consensos: “Normalmente, ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas. Lo que hay es una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma.”⁴⁸

Para pensar el funcionamiento de la memoria colectiva debemos remitirnos a la idea de “marco/contexto” que alude a aquellos referentes que forman nuestro pensamiento. Lo individual está constantemente actualizando el nivel colectivo de las narrativas (la escritura, los activismos, los lugares de memoria, la producción artística). Podemos entender que la memoria opera, por una parte, a través del almacenamiento y la circulación, un proceso dinámico que está relacionado con las dimensiones materiales (artefactos), las dimensiones sociales (prácticas), las dimensiones mentales (valores, normas, conceptos del tiempo) del trabajo de memoria. Pero distinguir el accionar de la memoria a través de estos tres elementos que se delimitan a la memoria, su objeto y el receptor de ese objeto es conflictivo. Debido a la “cosificación” que impone sobre elementos y dinámicas en un proceso de transferencia continua: todos estamos pre-condicionados por unos valores, somos receptores de los mismos y así como productores y receptores de artefactos y discursos.

Si bien es clara la teorización sobre las codificaciones colectivas de las memorias individuales que se produce desde las teorizaciones de Maurice Halbwachs, Aleida Assmann ha propuesto un cambio de concepto para referirnos a los procesos colectivos de la memoria, pasando de un ámbito social a uno cultural, un proceso que se ve esbozado ya desde los años ochenta con las teorías de Pierre Nora en el marco de sus análisis sobre la memoria nacional. El concepto “cultural memory” describe para Assmann los artefactos (textos, objetos y

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, op. cit., p. 24.

símbolos) a través de los cuales la memoria es socializada y, por tanto, “movilizada”.⁴⁹ La materialización del encuentro y diálogo de estas memorias itinerantes es el foco de estudio de la memoria cultural, implicada en el análisis de sus “artefactos” y sus negociaciones. Como apunta Richard Crownshawn “If memory is processual, its materials must be subject to a continual symbolic investment for them to retain their memorative value, and that may entail their substitution or modification by, or convergence with, other materials and media of memory.”⁵⁰

Según los Assmann el término “memoria colectiva” no es sino el contenedor de diferentes especificidades memoriales como la memoria familiar, la memoria social, la memoria política, nacional o cultural y, además, una cuestión de temporalidad y perdurabilidad es lo que distingue las formas sociales de la memoria de aquellas culturales. La memoria cultural se erige a través de las instituciones como las bibliotecas, los museos, los archivos, los monumentos, las instituciones educativas y las artes, así como las ceremonias y conmemoraciones. “While social forms of memory are short-lived because they depend on embodied and interactive communication, political and cultural formats of memory are designed for a long-term use to be transmitted across generations.”⁵¹

1.1.3. Memoria y olvido: la memoria como campo político de disputa

[...] hace algún tiempo ha aparecido en el comercio, con el nombre de “pizarra mágica”, un pequeño artificio que promete un mayor rendimiento que la hoja de papel o la pizarra. No pretende ser otra cosa que una pizarra de la que pueden eliminarse los caracteres mediante un cómodo manejo. Pero si uno lo estudia de más cerca, halla una notable concordancia entre su construcción y la de nuestro aparato perceptivo tal como yo lo he supuesto, y se convence de que efectivamente puede ofrecer ambas cosas: una superficie perceptiva siempre dispuesta y huellas duraderas de los

⁴⁹ Assmann, Aleida, “Transformations between History and Memory”, *Social Research*, vol. 75, n° 1, 2008, pp. 49-72. Aleida Assmann desarrolla una crítica contra la idea de memoria de Susan Sontag que rechaza el concepto de memoria colectiva e insiste en la irreproductibilidad de la memoria, que entiende como individual, y lo que llamamos memoria colectiva como una “estipulación”, una historia sobre lo que pasó o una representación. Véase apartado 1.1.4 parte I de esta tesis.

⁵⁰ Crownshawn, Richard, “Introduction”, *Parallax*, 2011, vo. 17, n° 4, pp. 1-2.

⁵¹ Assmann, Aleida, “Transformations between History and Memory”, op. cit., p. 56.

caracteres recibidos.⁵²

Freud habla de la complejidad y multiplicidad del trabajo de la memoria refiriéndose a ésta como un proceso de signos y significados superpuestos para los cuales es imposible una convivencia. Los recuerdos se inhiben los unos a los otros, son escrituras sobre escrituras, inscripciones y grafías que se solapan y vedan entre sí. Podemos entender esta idea en su ensayo “Notas sobre la pizarra mágica” (1924), en el que compara la memoria con el funcionamiento de este artefacto. La inscripción en este objeto se realiza sobre una superficie receptora reutilizable que consiste en una lámina superpuesta en la cual se mantiene lo escrito hasta que se levanta de su soporte y se borra completamente. La huella se desvanece en cuanto pierde el contacto con su plancha y soporte inferior, dejando paso para la próxima escritura. “Si usted imagina que mientras una mano escribe en el block maravilloso -explica Freud- hay otra que levanta periódicamente la cubierta, entonces tendrá una idea de la forma en que funciona nuestra memoria.”⁵³

La constatación psicoanalítica sobre la interdependencia entre huella y supresión, entre recuerdo y olvido ya nos está hablando de la conflictividad de la memoria, para la cual es necesario referirnos al olvido como un elemento inseparable e interdependiente. Sería complicado establecer una genealogía de este binomio y no es, por otro lado, el objetivo de nuestro trabajo. Sin embargo, podemos ver algunas referencias en el psicoanálisis de Sigmund Freud que resultan imprescindibles para comprender los antecedentes de este planteamiento. Paul Ricoeur se hará eco de esta idea en su trabajo *La memoria, la historia, el olvido* (2008)⁵⁴ en el que expone una interpretación de Freud en el campo de la cultura componiendo un análisis del tiempo en el relato histórico y de ficción con el objetivo de develar la idea de temporalidad como estructura en la experiencia humana.

En *Antropología de la memoria*, Candau manifiesta que este binomio memoria/olvido compone uno de los puntos fundamentales para comprender la dimensión de la complejidad y conflictividad que presentan hoy en día los estudios de memoria, es decir, la importancia

⁵² Freud, Sigmund, “Notas sobre la pizarra mágica”, en *Obras Completas* (vol. 19). Buenos Aires: Amorrortu, 2007 [1924], p. 244. Este texto compone una reseña sobre los sistemas de conciencia, preconciente y percepción-conciencia.

⁵³ Peña, Carlos, “Tejer la memoria hacia nuevas generaciones”, op. cit., p. 9-10.

⁵⁴ Ricoeur, Paul, *Memoria, historia, olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 132.

de considerar la memoria en su doble dimensión: la del recuerdo y la del olvido, una ambivalencia que vehicula todo su trabajo.⁵⁵

Solamente después de haber experimentado el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo; los grupos y las sociedades construyen su identidad jugando permanentemente con los dos registros: por una parte, el deber o necesidad de memoria (La Biblia recuerda este imperativo decenas de veces: “*recuerda*”) que puede ser una condición de intercambio y de la reciprocidad: “*Recuérdame y me acordaré de ustedes*” (Corán II, 147); por otra parte, el deber o la necesidad de olvido (“*no piensen más en os hechos pasados*”, Os. 43,18).⁵⁶

Huysen, por su parte, abre con su trabajo un campo de reflexión sobre el papel de la memoria en las sociedades actuales, trasladando el núcleo del concepto de memoria desde el plano del pasado al del presente. “After all, the act of remembering is always in and of the present, while its referent is of the past and thus absent. Inevitably, every act of memory carries with it a dimensión of betrayal, forgetting and absence.”⁵⁷ Una perspectiva que coincide con la idea de Tzvetan Todorov acerca de la emergencia de los discursos de memoria en las últimas décadas, la cual propone que si bien la recuperación del pasado es indispensable “[...] no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera.”⁵⁸ Para Todorov, memoria y olvido están en mutua interacción y jamás se oponen. La apertura que tanto Huysen como Todorov delinean en referencia a la libertad de los usos del pasado remite a la comprensión de la memoria como un ejercicio de *selección* y, en consecuencia, en estrecha relación con el olvido no en su sentido antagónico, sino, tal como planteaba Candau, en su estrecha interdependencia.

La memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos a contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible [...],

⁵⁵ Candau, Joel, *Antropología de la memoria*, op. cit.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁷ Huysen, Andreas, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, op. cit., p. 4. “Después de todo, el acto de recordar está siempre en el presente, mientras que su referente es del pasado y, por lo tanto, está ausente. Inevitablemente, cada acto de memoria conlleva una dimensión de traición, olvido y ausencia.” [La traducción es nuestra.]

⁵⁸ Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2013, p. 27.

por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados; otros, inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados.⁵⁹

Es fundamental para nosotros situar estos procesos de *selección* en el ámbito de lo político. Tal como Todorov nos advierte, la elección entre memoria y olvido es circunstancial: “Como la memoria es una selección, ha sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, en nombre de criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán también, con toda probabilidad, para orientar la utilización que haremos del pasado.”⁶⁰ Siguiendo esta idea, Michael Pollak también nos indica que las circunstancias son las que marcan la emergencia y los énfasis de ciertos recuerdos y que, sobre todo en el caso de los recuerdos que remiten a grandes crisis, están atravesados por la interpretación del pasado, sus deformaciones y reconstrucciones, por la interacción entre el hecho y acto de transmisión del mismo, que atraviesa toda forma de memoria en el plano individual y colectivo.⁶¹ Pero también depende de los actores de la memoria⁶², tal como especifica Elizabeth Jelin, en una lucha política por el sentido del pasado y del sentido de la memoria en sí misma.

Es importante aclarar que, si bien interesa remarcar esta interdependencia entre la memoria y el olvido, existen diferentes procesos y motivaciones que remiten a este último: existen diferentes formas de olvido. Así como existen olvidos que forman parte del mismo trabajo de la memoria individual y colectiva como proceso de construcción, hay también otros olvidos intencionados, oficiales, nacionales e institucionales que responden a otras lógicas de poder. La distinción entre el olvido político e institucional o la *selección* como proceso individual o colectivo de recuperación y reconstrucción del pasado difieren en su esencia. Todorov defiende el derecho al olvido como mecanismo de supervivencia para aquellos testigos directos de la barbarie. Para éste, también existe el derecho a olvidar, sobre

⁵⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁶¹ Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, op. cit., p. 24.

⁶² Tal como lo entendemos a partir de la teoría de Elizabeth Jelin los actores son “actores sociales”, es decir, los sujetos y colectivos, agentes, activistas, políticos, intelectuales, analistas, artistas intervienen en la producción de los discursos de memoria generando conflictos sobre la legitimidad y el derecho de construir sentidos sobre el pasado reciente. Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, op. cit.

todo en aquellos casos en que la rememoración esté ligada a una experiencia traumática. Aludiendo al ejemplo que utiliza para sustentar su idea: “Jorge Semprún cuenta, en *La escritura o la vida*, cómo el olvido de su experiencia en el campo de concentración le permitió salvar su vida.”⁶³

Jelin habla, por otro lado, de la simultaneidad y tensión de los procesos de “temor al olvido” y “presencia del pasado” como una lucha constante que se libra en cada una de las personas y colectivos. Sin embargo, y a pesar de ello, Jelin remarca que en el caso de las memorias traumáticas el imperativo de recuerdo es fundamental:

Más allá del “clima de época” y la expansión de una “cultura de la memoria”, en términos más generales, familiares o comunitarios, la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo.⁶⁴

Pero el caso es diferente cuando no hablamos de olvido como proceso individual sino de la política del olvido en el ejercicio institucional. Todorov hace uso del psicoanálisis freudiano para dar razón de la necesidad del derecho a la memoria y de la problemática del olvido como imperativo político. Desde el punto de vista del psicoanálisis, la consciencia suprime o separa de la memoria viva todo recuerdo intolerable. El campo de trabajo del psicoanálisis promueve recuperar aquellos recuerdos que habían sido reprimidos debido a que es en el estatus de represión donde permanecen vigentes y activos en el inconsciente. Según esta visión, la activación del trauma, lejos de dominar el presente, liberaría a éste del dominio del pasado. La memoria colectiva podría también estar sujeta a estos procesos, motivo por el cual Todorov remarca que el trabajo de rememoración se haría más necesario que nunca. También Jelin plantea esta distinción entre olvido personal y olvido institucional y lo problemático de atravesar ambos desde la misma perspectiva teórica.

⁶³ Todorov, Tzvetan, *Los usos de la memoria*, op. cit., p. 18.

⁶⁴ Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 11. Es interesante remarcar la postura de Paul Ricoeur respecto a este imperativo de la memoria. Para éste, la memoria en democracia es un derecho legítimo, pero no una obligación. Es el paso del ámbito del deber al del derecho lo que supone una apertura a las resignificaciones y recodificaciones de los lugares y símbolos de la memoria por parte de las colectividades contemporáneas. Rilla, José, “Pierre Nora y los lugares de la memoria”, en Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, op. cit., pp.9-10.

En lo individual, la marca de lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede o no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar. En un sentido político, las “cuentas con el pasado” en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean la destrucción de los lazos sociales inherente a las situaciones de catástrofe social.⁶⁵

Sin embargo, Jelin remarca que, si bien la memoria como espacio de lucha política es muchas veces entendida como lucha “contra el olvido”, se trata de una consigna engañosa: “La ‘memoria contra el olvido’ o ‘contra el silencio’ esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos), es en verdad ‘memoria contra memoria’.⁶⁶ Tanto el olvido como sinónimo de vacío institucional como el recuerdo en su versión ritualista e individualista de la experiencia del trauma “[...] obturan las posibilidades de creación de nuevos sentidos y de incorporación de nuevos sujetos.”⁶⁷

De la misma manera, para Steve J. Stern la construcción de las memorias debe ser entendida como parte de las luchas políticas, variando según los tiempos históricos y, en consecuencia, abriendo la posibilidad a que también éstas se puedan repensar de cara a las futuras generaciones. Las memorias se construyen, se erigen, se modelan. Lejos de ser únicamente una acción de traer al presente eventos pasados están constituidas por la capacidad de integración y organización de este pasado bajo diferentes criterios en el presente. El trabajo de memoria sería otorgarles sentido y significado a esos hechos. Hoy la

⁶⁵ Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, op. cit., p. 11.

⁶⁶ Por ejemplo, muchos actores sociales en Argentina no cuestionan la necesidad de recordar. Para ellos el mandato de la memoria es normalmente una premisa, una consigna basada en el “recordar para no repetir”, en la “lucha contra el olvido” y en la necesidad de saber acerca de lo ocurrido como parte de la búsqueda de una sociedad que ha compartido, ha sufrido y desea seguir conociendo. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. *Ibidem*, p. 6.

⁶⁷ Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, op. cit., p. 24. Andreas Huyssen planteará una idea similar en referencia a la aparición de las llamadas leyes de “Nunca Más”. Para Huyssen, la proyección del concepto de “nunca más” “contribuyó a que se impidiera una política oficial de reconciliación acomodaticia y de pronto olvido. Allí se recalcaba la responsabilidad que tenía en conjunto la sociedad argentina por el terror de la dictadura militar.” Huyssen, Andreas, “Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el Holocausto y el colonialismo”, op. cit., p. 37.

pregunta no se centra en “la memoria prohibida”, sino a dónde va la memoria como “proyecto en construcción”.⁶⁸

Como sugiere Stern, en una experiencia colectiva traumática darle sentido al pasado puede ocasionar una lucha social en la disputa de sus significados, aún más cuando el Estado ha sido el actor fundamental del mismo régimen violento. Estos actores tendrán el interés de fomentar el olvido o la construcción de una historia oficial parcializada, dejando de lado las memorias contestatarias que implicasen una amenaza ante esa historia canónica, junto a sus documentos, testimonios y manifestaciones de diversa índole.⁶⁹ Stern propone diversas categorías para entender la emergencia de las memorias en el proceso de redemocratización chileno postdictatorial. Ante esta coyuntura sumamente compleja la sociedad civil se encuentra con la necesidad de tejer alianzas para abrir caminos hacia la justicia. Los cambios de enfoque y manera de accionar estas alianzas van definiendo el entendimiento mismo sobre el concepto de memoria y los procesos de su construcción, que va cambiando en los diferentes períodos del país.

Desde la definición de la memoria como “caja cerrada” que tuvo hasta finales de los años setenta -concepto que alude al proceso consciente de olvido político y social para evitar las reelaboraciones sobre el pasado- hasta llegar, en su fase de “postmemoria”, a un momento en el que nuevos actores sociales se involucran en la reactivación de las memorias de la represión. Pero no sin pasar antes por un período al que que califica de “sinergia conflictiva” que surge a principios de los ochenta entre actores del Estado y sociedad civil invadiendo todo el período de transición democrática: “Estructuralmente hablando, y tomando en cuenta la adversidad que ceñía la transición en una sociedad con una memoria muy dividida y con grandes continuidades de poder fáctico, tal expectativa era una receta para las sinergias conflictivas y ambivalentes.”⁷⁰

⁶⁸ Stern, Steve J., *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*, op. cit. A través de su trabajo, Stern aborda tres puntos, primero la conceptualización de la memoria, segundo la periodización de los retos estratégicos de la memoria democrática con sus particularidades, y tercero los problemas de la renovación de la capacidad de convocatoria de la memoria desde las experiencias visuales.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 26.

En 1998 comenzaron las funas o escraches⁷¹ contra los torturadores, acciones ciudadanas en las que comienzan a intervenir nuevos actores y que materializará una ruptura generacional clara con lo que habían sido los actores tradicionales de la memoria (víctimas, partícipes de los hechos, instituciones), lo mismo ocurrió en Argentina y Uruguay, tanto con el accionar de nuevos grupos de militancia y derechos humanos, como es H.I.J.O.S o Serpaj Uruguay u organizaciones de expresos políticos, así como grupos que desde el campo de la acción estética comenzaron a tejer alianzas entre asociaciones civiles, artistas, actores sociales y ciudadanías de diversa índole en el marco de nuevas propuestas de acciones de memoria. Estas futuras generaciones estarán involucradas en lo que Marianne Hirsch denomina “posmemoria”. Una memoria que está construida desde y para los sujetos políticos que, aunque no vivieron de manera directa los hechos traumáticos, son generadores de éstos y que más que enfatizar o hacer pervivir los hechos traumáticos, inspirarían a nuevas construcciones y reelaboraciones a futuro.⁷²

Para Stern “Cuando se construye la memoria no sólo se intenta revalidar los valores y las virtudes que alguna vez se transgredieron, o hacer del control simbólico de los recuerdos una parte de la lucha política. Cuando las sociedades hacen memoria [...] están también reelaborando el recuerdo, tratando de desproveerlo de los aspectos destructivos que los acompañan.”⁷³ Para el caso sudamericano Stern plantea la posibilidad de que se produzca un proceso de revalidación de los compromisos comunitarios que habían sido perdidos con la ruptura del golpe, idea radicalmente contraria a la que plantea Nelly Richard, cuyo

⁷¹ Las funas en Chile o escraches en Argentina y Uruguay son acciones que los ciudadanos realizan para evidenciar e intimidar a personajes del ámbito político, administrativo o militar. Esta práctica tuvo originalmente un modelo de acción en el espacio público, en el que los colectivos denunciadores acudían a los domicilios particulares de estas personas o en un lugar público donde pudiesen incidir en su vida cotidiana dando difusión de los abusos que cometieron durante su período de gestión para alertar a los vecinos y ciudadanos sobre quiénes son estas personas y su papel en la represión estatal.

⁷² “Posmemoria” es un concepto propuesto por Marianne Hirsch desde el campo de los Estudios de Memoria y que ha sido referencia diversas investigaciones, la crítica literaria o cinematográfica en los últimos años. Un término que condensa la idea de que los eventos traumáticos perviven en las nuevas generaciones, aunque sus sujetos no hayan vivido las experiencias en primera persona. Esta herencia del trauma no se produce a través del testimonio directo, sino a través de las imágenes, objetos, narrativas y afecciones dentro del ámbito cultural y familiar. La posmemoria es este fenómeno de pervivencia de la memoria en las nuevas generaciones, las cuales las reelaboran de formas múltiples, abriendo una nueva forma de entender la construcción de la memoria colectiva en la actualidad. Hirsch, Marianne, *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015. Peña, Carlos. “Tejer la memoria hacia nuevas generaciones”, op. cit, p. 14.

⁷³ *Ibidem*, pp. 14-15.

escepticismo nos lleva a pensar la (im)posibilidad de recuperar los valores y compromisos perdidos tras el quiebre del golpe; más que recuperarlos, tras la fragmentación social en el área de lo político y de la representación, el proceso debe ser de total reinvención.

Si la memoria es entonces una selección, erigida desde el hoy para entender el momento actual, ¿qué gestión de la memoria sería la más indicada? ¿qué hechos recordar y cuáles olvidar? Si la cosificación de la memoria se produce cuando se establece una relación asimétrica entre quien posee la memoria y quien debe recibirla, ¿quiénes, entonces, tienen derecho a recordar?, ¿cómo gestionar lo particular y lo colectivo en la construcción de los discursos de la memoria? Como ya hemos apuntado, la memoria es un proceso selectivo y, explícitamente, un ejercicio de olvido. Esto implica una renegociación y resimbolización de todo el complejo de identidades políticas que permanecen socialmente activas, entendiendo a la memoria como un campo político de disputa o lo que, en palabras de Ricoeur, constituye una “política de la justa memoria”, que no sería otra cosa que una política de memoria que huya de los excesos y abusos así como de las conmemoraciones y abusos de olvido.⁷⁴

1.1.4. Los problemas de la globalidad en los estudios de la memoria

Según Enzo Traverso vivimos un momento de “obsesión por la memoria de nuestros días”.⁷⁵ Para Andreas Huyssen nos encontramos en un período que padece lo que ha llamado una “hipertrofia de la memoria”, definida por una exhaustividad de estudios de la memoria que desde finales de siglo compone un síntoma de nuestro presente cultural, un presente fuertemente atravesado por un cambio en las dimensiones temporales de la historia, la cultura y la sociedad: “I remain convinced that the explosión of memory discourses at the end of the twentieth century has added significantly to the ways we understand history and deal with

⁷⁴ Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, op. cit., p.13.

⁷⁵ Traverso, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, 2007, p.16.

the temporal dimensions of social and cultural life.”⁷⁶ Lo que Huyssen viene a advertir es que lo que hoy en día está en juego en los discursos de la memoria no es el pasado en sí mismo como tampoco las narrativas de la historia, sino las desafecciones sociales y culturales con el estado actual del mundo; la memoria es contemporánea porque se hace y rehace desde el presente.

We need both past and future to articulate our political, social and cultural dissatisfactions with the present state of the world. And while the hypertrophy of memory can lead to self-indulgence, melancholy fixations, and problematic privileging of the traumatic dimension of life with no exit in sight, memory discourses are absolutely essential to imagine the future and to regain a strong temporal and spatial grounding of life and the migration in a media and consumer society that increasingly voids temporality and collapses space.⁷⁷

El “boom” de la memoria de los años noventa que se produce en países como Francia, Alemania, Estados Unidos o Argentina emerge de la mano del giro subjetivo de la década.⁷⁸ Momento en el que diversas coyunturas históricas post-1989 iniciadas con el fin de la Guerra Fría conllevan la aparición del paradigma de lo global.⁷⁹ Por un lado, las transformaciones históricas y el recambio generacional implicó una pérdida de aquellos agentes que participaron activamente en los eventos históricos icónicos del siglo XX (por ejemplo, la Primera y Segunda Guerra Mundial, las guerras de independencia, etcétera) lo cual ha acelerado la producción en el campo de los estudios de memoria y del trauma, la literatura histórica, testimonial, etcétera.⁸⁰ Por otro lado, el llamado proceso de globalización repercute en las nuevas formas de comunicación y la tendencia del trabajo académico es promover el

⁷⁶ Huyssen, Andreas, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, op. cit., p.1. “Sigo convencido de que la explosión de los discursos de la memoria a finales del siglo XX ha contribuido significativamente a la forma en que entendemos la historia y abordamos las dimensiones temporales de la vida social y cultural.” [La traducción es nuestra.]

⁷⁷ *Ibidem*, p.6. “Necesitamos el pasado y el futuro para articular nuestras insatisfacciones políticas, sociales y culturales con el estado actual del mundo. Y mientras que la hipertrofia de la memoria puede llevar a la autocomplacencia, a las fijaciones melancólicas y al privilegio prodigioso de la dimensión traumática de la vida sin salida a la vista, los discursos de memoria son absolutamente esenciales para imaginar el futuro y recuperar una sólida base temporal y espacial de la vida y la migración en una sociedad de consumo y medios de comunicación que anula cada vez más la temporalidad y colapsa el espacio.” [La traducción es nuestra.]

⁷⁸ Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México D.F: Siglo XXI, 2006, p. 11.

⁷⁹ Guasch, Anna María, *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.

⁸⁰ Sobre el giro de la memoria en el arte véase apartado 1.3 parte I de esta tesis.

debate sobre el fin de las grandes narrativas históricas, hecho que Huyssen ha relacionado con la “cultura de la conmemoración” y la postmodernidad en su trabajo *Twilight Memories* (1995).⁸¹

Aquellos colectivos que no habían sido significados en la historia oficial resurgen en diversos campos de estudio novedosos en donde se empieza a producir un cambio hermenéutico condicionado por un aparato crítico y documental novedoso (la relevancia que toma la historia oral, por ejemplo) y una tendencia hacia la interdisciplinariedad. Sin embargo, este “boom” también ha conllevado una formalización estética que ha producido una desactivación política de la memoria y, en algunos contextos, una saturación de productos de la memoria codificados por el capitalismo. Uno de los ejemplos más claros de este problema se puede ver en España y la gestión del período de la transición en los productos culturales y masivos desde finales de los años noventa. Este tipo de propuestas podrían entenderse, según clasifica Isabel Cadenas partiendo de trabajos como el de José F. Colmeiro⁸², a través de tres características: primero, se trata de productos eminentemente narrativos en los que se propone un *continuum* histórico; segundo, son productos que se trasladan al pasado sin establecer dialécticas con el presente; tercero, extienden sobre ese pasado un velo de reconciliación. Se trata, por consiguiente, de formas totalmente despolitizadoras de las memorias, en las que la estética del capitalismo ha permeado sus formas.⁸³

Andreas Huyssen ha elaborado a través de numerosos trabajos una suerte de genealogía de los discursos de memoria desde 1980 en el contexto transnacional insertándolos en marco de la emergencia del movimiento de derechos humanos y el derecho global. Para Huyssen las políticas de la memoria se han visto privilegiadas en su relación con los derechos humanos y los procesos de justicia transnacional ya que, sobre todo para la memoria traumática, esta relación ha evitado un ejercicio vacío de autorreferencialidad continua y una deriva de

⁸¹ Un análisis más detallado sobre el problema del “boom” de la memoria contemporánea se encuentra en Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.

⁸² Colmeiro, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.

⁸³ Cadenas Cañón, Isabel, *Poética de la ausencia: formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2019, p. 34.

abstracción legal y abuso político. Cómo asegura Huyssen “Después de todo, el universalismo de los derechos humanos es un problema a la vez que una promesa.”⁸⁴

Los derechos y la memoria han estado relacionados a la violación y protección de los derechos humanos. Ambos quieren reconocer los errores del pasado y proyectar una imagen de futuro. Han estado conectados desde la revolución francesa y la descolonización a la construcción del estado-nación, la ciudadanía y la invención de tradiciones nacionales.⁸⁵ Sin embargo, desde 1990 esta relación se encuentra bajo una nueva coyuntura: la globalización. Si bien existe una emergencia de los estudios de memoria ya desde 1970 en el contexto de los reclamos de derechos humanos como movimiento transnacional, en los años ochenta se produce una “expansión” y en los noventa una “inflación”.⁸⁶ Esta conexión entre memoria y derecho viene determinada por una coyuntura específica de finales del siglo XX, resultado de las dictaduras en América Latina, la caída del muro de Berlín en 1989 y el colapso de la Unión Soviética y el fin del Apartheid en Sudáfrica, así como las masacres genocidas en Guatemala, Bosnia y Ruanda.⁸⁷ Este conflicto entre lo transnacional de los derechos humanos y las soberanías nacionales se ha potenciado desde el fin de la Guerra Fría, aunque no deberíamos asumir que todos los regímenes de derechos humanos transnacionales atentan necesariamente contra la idea de soberanía nacional.

⁸⁴ Huyssen, Andreas, “International Human Rights and the Politics of Memory: limits and challenges”, op. cit., p. 608.

⁸⁵ Declaración Universal de los Derechos Humanos (*Universal Declaration of Human Rights* - UDHR) de 1948 y la creación de la Convención para la Prevención y el Castigo de los Crímenes del Genocidio (*Convention of the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*) más conocida como *Genocide Convention*, también de 1948.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Huyssen resume las etapas de la emergencia de los derechos humanos desde 1940 a través de tres momentos. La primera etapa, anclada a la tradición americana, está relacionada con las teorías católicas de la ley natural y derechos morales. La segunda, estaría relacionada con los proyectos anticoloniales de liberación de los años cuarenta, la ruptura interna de la Unión Soviética y con las transiciones de América Latina en los setenta y ochenta. Estos hechos remarcen lo internacional de las luchas por los derechos humanos, en vez de operar en los marcos nacionales tradicionales. Un último período estaría determinado por el fin de la Guerra Fría, periodo en que las violaciones de derechos humanos han sido invocadas como justificaciones para sanciones, invasiones y ocupaciones militares y económicas, lo que ha abierto el conflicto de los derechos humanos transnacionales y las soberanías nacionales. *Ibidem*.

1.1.4.1. La memoria transcultural y cosmopolita: el paradigma del Holocausto como problema

El trabajo de Daniel Levy y Natan Sznajder, “Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory”⁸⁸ profundiza sobre los orígenes y traza los fundamentos teóricos de la emergencia de las “memorias cosmopolitas”, definidas como procesos globales caracterizados por la desterritorialización de las políticas de la cultura. Según éstos, en la edad de las incertezas ideológicas, estas memorias se han transformado en la medida de las identificaciones humanistas y universalistas y el Holocausto ha devenido el fundador cultural de las políticas internacionales de derechos humanos, que trascienden los límites geográficos, temporales y culturales. Su trabajo, a su vez, aborda una dicotomía que es esencial para nuestro enfoque y es la distinción entre las memorias sociales y las memorias históricas y la mediación que de éstas hace la representación simbólica frente a las memorias autobiográficas y los testimonios. Definitivamente, las innovaciones tecnológicas han jugado un papel fundamental en esta nueva estructuración de la memoria, del tiempo y de la cultura. Esta característica explica en parte el funcionamiento de estas memorias, porque ayuda a crear identificaciones fuertes sobre eventos distantes en contextos locales.

Esta teoría se centra en los relatos de identidad que vienen a contar una historia de víctimas y de valores mundiales que tienen que ver con los derechos humanos y que trascienden el esquema Estado-Nación. Cuando el caso nacional centroeuropeo se desdibuja como eje fundador de los estudios de la memoria, nacen memorias multidireccionales que no toman el Holocausto como mito fundador. Abordar la problemática de la memoria en la era de lo global implica, pues, cuestionar el Holocausto como fenómeno paradigmático con relación a la construcción de memorias transnacionales. La *Shoah*, palabra hebrea para

⁸⁸ Levy, Daniel; Sznajder, Nathan, “Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory”, *European Journal of Social Theory*, vol. 5, n° 82, 2002, pp. 87-106.

referirse al Holocausto judío de la segunda Guerra Mundial, ha sido vista por estos discursos como el origen para entender la construcción de un modelo transnacional de memoria.⁸⁹

Otro de los teóricos que ha indagado sobre el tema de la globalización de las memorias del trauma ha sido Andreas Huyssen en sus diversos trabajos. En su artículo “Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el holocausto y el colonialismo”⁹⁰, estudia los usos que se le dan al pasado en términos transculturales, en vez de hacerlo exclusivamente dentro de los espacios nacionales. Indagando en este entrelazamiento de las memorias, Huyssen defiende que este hecho bien puede influir en buena medida sobre las prácticas internacionales de los derechos humanos, por ejemplo, y además propiciar el abandono de localismos.

Sin embargo, éste no olvida que aunque estos eventos traumáticos que son localmente específicos se pueden ver beneficiados por estas retóricas globales sobre la memoria pública (discursos del trauma, de la víctima, etcétera), a su vez, pueden limitar el “discernimiento de la historia local en su especificidad.”⁹¹ Con esta diferenciación, Huyssen viene a decirnos que a la vez que esta internacionalización de los discursos sobre la memoria funciona como una proyección que facilita la visibilización de injusticias y opresiones, puede igualmente jugar un papel encubridor respecto a algunos aspectos del pasado local que se han de tener en consideración en sí mismos. Como conclusión, destaca que “lo global y la dimensión respectivamente local deben considerarse en términos de su confluencia, así como de su apartamiento, que hay que darles su justo lugar a las asimetrías, evitando que las comparaciones no resulten en ecuaciones falsas.”⁹²

Respecto a la dualidad de la transculturización que Andreas Huyssen presenta ante los fenómenos de la memoria, nos interesa el posicionamiento que toma la teórica cultural Martha Cabrera. Según ésta, la tensión provocada por esta influencia globalizante crea y destruye conexiones, inventa nuevos objetos y oscurece simultáneamente el pasado. Considerando este hecho, analiza la aparición de las comisiones de verdad en latinoamérica,

⁸⁹ Tal como explica Avelar, la idea de que el Holocausto es intraducible (al igual que sucede con el concepto Apartheid como hecho “último” del racismo) viene condicionada en primera instancia por la misma morfología de la palabra. La letra mayúscula con la que inicia la palabra muestra su situación sustantiva (no adjetiva) y esencial, que define su misma razón y manera de operar en el imaginario histórico y contemporáneo. Su negación para convertirse en “signo” rompe con su posibilidad de continuidad y de repetición, pero a su vez lo define como un acontecimiento “monádico”, como “único” hecho posible. Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 10, nº 3, 2001, p.256, p. 256.

⁹⁰ Huyssen, Andreas, “Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el holocausto y el colonialismo”, op. cit.

⁹¹ *Ibidem*, p. 37.

⁹² *Ibidem*, p. 38.

por ejemplo, como alternativas para intervenir legalmente ante la carencia de resolución de los tribunales. Destaca el modelo performativo de dichas comisiones y el papel que en ellas juega la narración y del testimonio, documentación acumulada por las experiencias de la víctima que a su vez provoca la aparición de una nueva memoria que refuta los discursos oficiales. Pero este fenómeno de las comisiones encierra características que no se presentan favorables en algunos contextos locales: debido a la complejidad de factores que inciden en las narraciones (que componen el material fundamental para argumentar los reclamos), por remarcar el carácter subjetivo de dicho material y, a su vez, por poder verse oscurecida la complejidad de la violencia política y de sus orígenes. Situando a la víctima dentro del marco de unos derechos humanos universales se individualiza y, por tanto, la devolución de la dignidad se plantea en términos económicos que, según Cabrera, puede verse perfectamente reflejado en el uso del lenguaje que contribuye a la lógica de mercantilización de la violencia: “se habla entonces de ‘compensación’, ‘pérdida’ y ‘magnitud’”⁹³.

A pesar de estar de acuerdo en que la globalización, los *mass media* y los eventos políticos desde 1990 han cambiado el estatus de la memoria alrededor del mundo, a diferencia de Levy y Sznajder, Huyssen es escéptico sobre el lenguaje de la globalización ya que, “After all, discourses of lived memory will remain tied primarily to specific communities and territories, even if the concern with memory itself has become a transnational phenomenon across the world and Holocaust memory has migrated into other historically unrelated cases.”⁹⁴ En este sentido debemos retomar la idea de la memoria entendida como una zona de conflicto o, en palabras de Elizabeth Jelin, “un campo de disputa”. Huyssen remarca que las memorias siempre están en conflicto entre sí, “[...] el hecho de que grupos de gente, más que individuos, son usualmente perseguidos u oprimidos, no garantiza una memoria colectiva en grupo homogénea.”

Como explica Richard Crownshawn a propósito de la emergencia de la teoría transcultural de la memoria, en los últimos años los *memory studies* han viajado desde la

⁹³ Cabrera, Martha, “Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad”, *OASIS*, n° 11, 2005-2006, p. 46.

⁹⁴ Huyssen, Andreas, “International Human Rights and the Politics of Memory: limits and challenges”, op. cit, p. 616. Después de todo, los discursos de la memoria vivida permanecerán ligados primariamente a comunidades específicas y territorios, aún si la cuestión de la memoria en sí misma se haya vuelto un fenómeno transnacional a través del mundo y la memoria del Holocausto haya migrado hacia otros casos históricos no relacionados.” [La traducción es nuestra.]

concepción de lo colectivo, a lo cultural y lo transcultural.⁹⁵ Para éste, la naturaleza inherentemente social de la construcción del recuerdo implica necesariamente que las memorias puedan ser compartidas a pesar de las distancias y proximidades de los eventos.⁹⁶

1.1.4.2. Trauma y multidireccionalidad: desplazamientos de una memoria en crisis

Durante los últimos años se han desarrollado diversos estudios sobre la compleja relación entre los estudios del trauma y la crítica postcolonial. Estas investigaciones han aunado en el proyecto de creación de una teoría decolonial del trauma, que atienda las especificidades de los grupos minoritarios que hasta ahora habían estado sujetos a los relatos hegemónicos occidentales del trauma. En 2003 se realizan los primeros estudios que llaman a la transformación de los estudios del trauma desde lo que había sido hasta el momento una disciplina eurocéntrica a una capaz de comprometerse con 'la naturaleza multicultural y diaspórica de la cultura contemporánea'. Es el ejemplo de los estudios de Jill Bennett y Rosanne Kenndy⁹⁷, Stef Craps o Michael Rothberg que han aportado de manera definitiva a lo que podríamos llamar como giro decolonial en campo de los *memory studies*.⁹⁸

El campo de los estudios del trauma, junto a los de la memoria, emergió a principios de la década de los noventa, y supuso un “intento de respuesta a las formas del sufrimiento

⁹⁵ Crownshawn, Richard, “Introduction”, *Parallax*, vol. 17, n° 4, 2011, p. 1.

⁹⁶ Dirk Moses complejiza el problema de la memoria transcultural apuntando el efecto contradictorio de las referencias transnacionales del Holocausto. Los académicos han apuntado las contribuciones de las conexiones entre Holocausto y problemáticas locales en términos de reclamos de las víctimas contra las memorias hegemónicas y nacionales, de efectos catárticos, sanadores e incluso contribuyendo a un entendimiento transcultural. Sin embargo, Moses defiende que la referencia del Holocausto como hecho irreplicable también tiene efectos contrarios a los efectos “cosmopolitistas” que suponen los académicos. Para éste, también contribuye a una acción política autodefensiva y una “calamitización” o “catastrofización” de la política, dependiendo de cómo el Holocausto sea recordado ya que puede ser peligroso si se hace de forma mítica. Moses, Dirk, “Genocide and the Terror of History”, *Parallax*, vol. 17, n° 4, 2011, pp.90-108. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2011.605583>

⁹⁷ Bennet, Jill; Kennedy, Rosanne, “Introduction”, en Bennet, Jill; Kennedy, Rosanne (eds.) *World Memory: Personal Trajectories in Global Time*. Nueva York-Londres: Palgrave Macmillan, 2003, p.5.

⁹⁸ Entre los estudios primerizos en este área se encuentran: Craps, Stef; Buelens, Gert, “Introduction: Postcolonial Trauma Novels”, *Studies in the Novel*, vol. 40, 2008, pp. 1–12. En línea: <https://muse.jhu.edu/article/246614> Rothberg, Michael, “Decolonizing Trauma Studies: A Response”, *Studies in the Novel*, vol. 40, 2008, pp. 224–34. En línea: [10.1353/sdn.0.0005](https://doi.org/10.1353/sdn.0.0005) Luckhurst, Roger, *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008.

humano en su representación artística y cultural.”⁹⁹ Nace de la confluencia entre la crítica deconstructiva y psicoanalítica y el estudio de la literatura del Holocausto. Tal como relata Sonya Andermahr, el objetivo de dichos trabajos se acercaba al intento de testimoniar las historias traumáticas de manera tal, que uno pudiese “asistir” al sufrimiento del otro; en las clásicas (y conflictivas) formulaciones de Cathy Caruth, el trauma es visto como la misma posibilidad de producir una conexión entre las diferentes culturas.¹⁰⁰

Sin embargo, Andreas Huyssen ha realizado una compleja crítica a la centralización de la memoria en el campo del trauma que, según éste, ha sido fiscalizada por su dimensión personal, relegando la importancia de pensarse en términos de colectividad o sociedad. Este proceso se ha visto impulsado, sobre todo, durante la década de los noventa, en esta coyuntura a la que nos referíamos anteriormente, marcada por la caída de las categorías post-1989, cuya consecuencia principal es la focalización de estos discursos en referencia al hito del Holocausto como referencia incontestable.

[...] too much of the contemporary memory discourse focuses on the personal -on testimony, memoir, subjectivity, traumatic memory, either in poststructuralist psychoanalytic perspective or in attempts to shore up a therapeutic popular sense of the authentic and experimental. Of the 1980's were the decade of a happy postmodern pluralism, the 1990's seemed to be haunted by trauma as the dark underside of neoliberal triumphalism. The concern with trauma radiated out from a multinational, ever more ubiquitous Holocaust discourse.¹⁰¹

Los estudios de la memoria han contribuido de manera significativa al proceso de descolonización del trauma y la elaboración de alternativas al discurso del trauma dominante. El cuestionamiento de la memoria cosmopolita con el Holocausto como hecho paradigmático

⁹⁹Andermahr, Sonya, “Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism”, *Humanities*, n° 4, 2015, p. 500. En línea: https://www.researchgate.net/publication/282224464_Decolonizing_Trauma_Studies_Trauma_and_Postcolonialism-Introduction

¹⁰⁰ Caruth, Cathy (ed.) *Trauma, explorations in memory*. Baltimore - Londres: Johns Hopkins University Press, 2005.

¹⁰¹ Huyssen, Andreas, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, op. cit., p. 8. “[...] una gran parte del discurso de la memoria contemporánea se centra en lo personal -en el testimonio, las *memorias* personales, la subjetividad, la memoria traumática, como en la perspectiva psicoanalítica postestructuralista o en los intentos de reforzar un sentido popular de lo auténtico y lo experimental en el campo de lo terapéutico. Partiendo del feliz pluralismo posmoderno de la década de los ochenta, los noventa parecían estar atormentados por el trauma como el lado oscuro del triunfalismo neoliberal. La preocupación por el trauma surgió de un discurso del Holocausto multinacional, y cada vez más omnipresente.” [La traducción es nuestra.]

de la construcción de memorias transnacionales ha dejado en evidencia la necesidad de desplazar el foco de interés desde las visiones eurocéntricas sobre los fenómenos universales hacia otras geografías, donde los eventos traumáticos también ha tenido papeles relevantes en el medio internacional.

En su reciente trabajo “Decolonizing trauma Studies: Trauma and postcolonialism” (2015), Sonya Andermahr propone un traspaso de paradigma del trauma eurocéntrico, que se había visto claramente remarcado en trabajos como los de Giorgio Agamben o Tzvetan Todorov¹⁰² y más radicalmente por las teorías del trauma de especialistas como Cathy Caruth desde 1990.¹⁰³ Mientras que la teoría del trauma, sin duda, ha dado numerosas ideas sobre la relación entre sufrimiento psíquico y representación cultural, los críticos postcoloniales han argumentado que ésta no ha cumplido su promesa de compromiso ético transcultural. En lugar de forjar relaciones de empatía y solidaridad con los demás no-occidentales, ha privilegiado el sufrimiento de los blancos europeos y no ha tenido en cuenta la especificidad de los traumas minoritarios no occidentales.

Por otro lado, Bennett y Kennedy (2003) se han referido a la transformación de los estudios del trauma desde una disciplina eurocéntrica a una capaz de involucrar a la cultura contemporánea en su esencia multicultural y diaspórica,¹⁰⁴ un replanteamiento de los modelos del trauma que no eran adecuados para entender casos de grupos no-occidentales, como es la experiencia del racismo en algunos contextos, por ejemplo. Como Andermahr especifica, “racially based forms of trauma historically rooted in the global systems of slavery and colonialism pose a significant challenge to the Eurocentric model of trauma as a single overwhelming event.”¹⁰⁵ Siguiendo esta idea, Andermahr defiende que una teoría del trauma descolonizada implicaría, primero, un desplazamiento de foco hacia las memorias no occidentales y una des-marginalización de los traumas de las minorías no-occidentales; segundo, proponer un cuestionamiento determinante sobre la validez de lo supuesto universal en las definiciones occidentales del trauma; tercero, proveer estéticas alternativas del trauma

¹⁰² Andermahr, Sonya, “Decolonizing trauma Studies: Trauma and postcolonialism. Introduction, op. cit.

¹⁰³ Caruth, Cathy (ed.) *Trauma, explorations in memory*, op. cit.

¹⁰⁴ Bennet, Jill; Kennedy, Rosanne. “Introduction”, op. cit., p.5.

¹⁰⁵ Andermahr, Sonya, “Decolonizing trauma Studies: Trauma and postcolonialism. Introduction”, op. cit., p. 501. “Las formas de trauma basadas en la raza históricamente arraigadas en los sistemas globales de esclavitud y colonialismo plantean un desafío significativo al modelo eurocéntrico del trauma como evento único abrumador.” [La traducción es nuestra.]

y por último, acercarse a la relación de lo que se ha llamado traumas del Primer y Tercer Mundo.¹⁰⁶

Para Stef Craps, descolonizar el trauma implica reconocer los contextos globalizados de los eventos traumáticos y, por tanto, reconocer en qué formas específicas opera y los tipos de representación que genera (narrativas, visuales, etcétera). Convocando a una radicalización de los enfoques tradicionales del trauma, que se había establecido desde mediados de siglo con un posicionamiento eurocentrado privilegiando la *Shoah* como caso paradigmático, único, irrepetible y universal del sufrimiento humano. Asumir el fracaso de los estudios del trauma de reconocer a los no-occidentales supone un cambio de modelo de la teoría del trauma en el que el centro resultaba ser siempre un evento individual, extraordinario y catastrófico, es decir, el Holocausto.¹⁰⁷ La tipificación del genocidio a través de la *Shoah* ha abierto un conflicto sobre la propia ontología del término.

El Holocausto ha sido tratado como un evento único e irrepetible, a través del cual se ha construido una “jerarquía del sufrimiento” (*Hierarchy of suffering*)¹⁰⁸. Asumir estas características no implica descentralizar la memoria, ya que muchos grupos que son críticos con este punto, aún conservan una visión “competitiva” de la memoria, tomando parte en la competición entre la memoria de otras historias por el *zero-sum* que ha ocupado el Holocausto históricamente.

An overly rigid focus on memory competition distracts from other ways of thinking about the relation between histories and their memorial legacies. Ultimately, memory is not a zero-sum game. Instead of memory competition, I have proposed the concept of multidirectional memory, which is meant to draw attention to the dynamic transfers that take place between diverse places and times during the act of remembrance. Thinking in terms of multidirectional memory helps explain the spiraling interactions that characterize the politics of memory -the fact, borne out by Muhammad's reference to the ‘black holocaust’, that the use of Holocaust

¹⁰⁶ Trabajos de la tradición anticolonial como el de Frantz Fanon abrieron los caminos para sentar las bases de la crítica a la centralización occidental de memoria y la figura de la víctima, es decir, para entender los posteriores procesos de la descolonización de las memorias del trauma, asumiendo que las precedentes relaciones coloniales de poder/saber estuvieron sustentadas sobre prácticas de genocidio que, sin relativizar la magnitud del Holocausto, pueden incidir en la descentralización de éste como mónada irrepetible. Sin duda se trata de un precedente y clara referencia para trabajos como los de Michael Rothberg.

¹⁰⁷ Craps, Stef, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. Este trabajo de Stef Craps que funda una vertiente de estudio en éste área.

¹⁰⁸ Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 11

as a metaphor or analogy for other events and histories has emerged precisely because the Holocaust is widely thought of as a unique and uniquely terrible form of political violence. Assertions of uniqueness thus actually produce further metaphorical and analogical appropriations (which, in turn, prompt further assertions of uniqueness).¹⁰⁹

Michael Rothberg propone el término “memoria multidireccional” como un modelo conceptual para analizar la interrelación de las diferentes memorias colectivas y evitar caer en un modelo “competitivo” en el que las diferentes memorias luchan por un espacio de reconocimiento en la esfera pública. Partiendo del cuestionamiento de la centralidad del Holocausto como hecho memorialístico en Norteamérica y su relación con la falta de revisión y rememoración del genocidio negro en la esfera pública, considera que uno de los problemas más grandes de las sociedades multiculturales ha sido justamente cómo pensar la relación entre las diferentes historias de victimización de los grupos sociales.

A partir de esta constatación, que atraviesa el debate público y académico en los Estados Unidos, Rothberg se plantea una serie de cuestionamientos: ¿Qué pasa cuando diferentes historias se confrontan en la vida pública? ¿La rememoración de una historia implica que las demás sean borradas del punto de mira? ¿Se establece una competición de víctimas cuando las memorias del colonialismo emergen ante las de Holocausto en las sociedades multiculturales? ¿Están los reclamos de la memoria siempre calculados de acuerdo a la construcción de la historia nacional? Todas estas interrogantes no hacen más que cuestionar las ideas que se tenían preconcebidas sobre la naturaleza de la memoria colectiva. Para Rothberg, el problema de que el Holocausto se halla convertido en *zero-sum*¹¹⁰ de las memorias traumáticas internacionales produce algunos inconvenientes.

¹⁰⁹ *Ibidem*. Un enfoque demasiado rígido en la competencia de memoria distrae de otras formas de pensar acerca de la relación entre las historias y sus legados conmemorativos. En última instancia, la memoria no es un juego de *zero-sum*. En lugar de competir con la memoria, he propuesto el concepto de memoria multidireccional, que pretende llamar la atención sobre las transferencias dinámicas que tienen lugar entre diversos lugares y momentos durante el acto del recuerdo. Pensar en términos de memoria multidireccional ayuda a explicar las interacciones en espiral que caracterizan la política de la memoria, hecho que se desprende de la referencia de Muhammad al "holocausto negro", que ha sostenido el uso del Holocausto como una metáfora o analogía para otros eventos e historias precisamente porque se considera que el Holocausto es una forma única y singularmente terrible de violencia política. Las afirmaciones de singularidad en realidad producen más apropiaciones metafóricas y analógicas (que, a su vez, provocan nuevas afirmaciones de unicidad).” [La traducción es nuestra.]

¹¹⁰ Con el término de *zero-sum* Rothberg señala el Holocausto como “suma-cero”, punto de referencia de comparación y jerarquización de las memorias.

Because many of these same commentators also believe that a direct line runs between remembrance of the past and the formation of identity in the present, they understand the articulation of the past in collective memory as a struggle for recognition in which there can only be winners and losers, a struggle that is thus closely allied with the potential for deadly violence. While there can be no doubt that many manifestations of contemporary violence, including war and genocide, are in part the product of resentful memories and conflicting views of the past, I argue that the conceptual framework through which commentators and ordinary citizens have addressed the relationship between memory, identity, and violence is flawed. Against the framework that understands collective memory as *competitive* memory -as a zero-sum struggle over scarce resources- I suggest that we consider memory as *multidirectional*: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative.¹¹¹

Sirviéndose de la definición de Richard Terdiman para el cual la memoria es pasado hecho presente, la memoria multidireccional de Rothberg implica considerar todas las maneras, en forma de representación, a través de las cuales los actores sociales traen los pasados traumáticos al presente heterogéneo de la post-Segunda Guerra Mundial. La noción de “hacer presente” de Terdiman contiene dos puntos importantes: primero, la memoria como fenómeno contemporáneo, algo que, mientras se relaciona con el pasado, sucede en el presente; y segundo, la memoria como una forma de trabajo, de labor, de acción.¹¹²

La teoría de la memoria multidireccional se posiciona en contra de una memoria “competitiva”, que entiende la esfera pública como espacio preconcebido y limitado en el

¹¹¹ *Ibidem*, p.3. Debido a que muchos de estos mismos comentaristas también creen que existe una línea directa entre el recuerdo del pasado y la identidad de la formación en el presente, entienden la articulación del pasado en la memoria colectiva como una lucha por el reconocimiento en la que solo puede haber ganadores y perdedores, una lucha que, por lo tanto, está estrechamente relacionada con el potencial de violencia mortal. Si bien no puede haber duda de que muchas manifestaciones de violencia contemporánea, incluidas la guerra y el genocidio, son en parte producto de recuerdos resentidos y opiniones contradictorias del pasado, sostengo que el marco conceptual a través del cual los comentaristas y los ciudadanos comunes han abordado el problema, la relación entre memoria, identidad y violencia es defectuosa. Contra el marco que entiende la memoria colectiva como memoria competitiva, como una lucha de *zero-sum* sobre los escasos recursos, sugiero que consideremos la memoria como multidireccional: como tema de negociación continua, referencias cruzadas y préstamos; como productivo y no privativo. [La traducción es nuestra.]

¹¹² La definición de Terdiman coincide con la de Huyssen, Todorov o Pollak en cuanto a la importancia del presente en la construcción de la memoria. Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

que los grupos luchan por conseguir su cuota de reconocimiento. Propone, más allá de una lucha dicotómica sobre posiciones preestablecidas entre vencedores y vencidos, pensar esta esfera pública como un lugar discursivamente mutable en la que los grupos establecen diálogos en una continua reconstrucción: “Memories are not owned by groups -nor are groups “owned” by memories. Rather the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant.”¹¹³

Para la memoria multidireccional el Holocausto es un objeto paradigmático de interés debido a la forma global que han adoptado sus luchas de reconocimiento en la esfera pública y la confirmación de la importancia del pasado en el presente. Lejos de la presunción de que, en una visión “competitiva de la memoria”, el Holocausto habría bloqueado otras memorias históricas, Rothberg argumenta que el interés global por este suceso ha contribuido a la articulación de otras historias, como es el caso de el esclavismo o la Guerra de Independencia de Argelia. Para Rothberg, hay una clara conjunción de las historias del Holocausto, del esclavismo, etcétera en las dinámicas de la memoria colectiva y las luchas por el reconocimiento colectivo de identidades en el período de post Segunda Guerra Mundial y que aún hoy operan en lo contemporáneo.

La memoria multidireccional aborda estas relaciones, puntos de conexión, ambivalencias y disyuntivas en el período que durante su emergencia en los años noventa se enuncia como “postcolonial”. “The virulence -on all sides- of so much discussion of race, genocide, and memory has to do, in other words, partly with the rhetorical and cultural intimacy of seemingly opposed traditions of remembrance.”¹¹⁴ Por un lado, implica cuestionar lo único, unidireccional, universal, irrevocable en los discursos de memoria.

Como apunta Nelly Richard, que los discursos de memoria se centren en el presente y en sus disyuntivas nos previene de la conformidad del recuerdo contemplativo del pasado, permitiendo un tránsito multidireccional que abra las alternativas no conectadas, huyendo de

¹¹³ Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, op. cit., p. 5. “Las memorias no son propiedad de grupos – ni los grupos son propiedad de las memorias. Más bien, los límites de la memoria y la identidad son irregulares; lo que se ve en principio como mi propiedad a menudo resulta ser un préstamo o una adaptación de una historia que inicialmente puede parecer ajena o lejana.” [La traducción es nuestra.]

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 7. “La virulencia -de todos los lados- de tanta discusión sobre raza, genocidio y memoria tiene que ver, en otras palabras, en parte con la intimidad retórica y cultural de tradiciones de recuerdo aparentemente opuestas.” [La traducción es nuestra.]

las tensiones dicotómicas entre recordar y olvidar, nos aleje de su cosificación y permita su redefinición misma como sujeto. El dilema de la representación siempre estará conectado a dichos conflictos. La linealidad argumentativa, la tipificación de la víctima y las ideologizaciones discursivas de los vencidos compondrán el núcleo del cual se deberá huir para entender la representación como un problema complejo en el que nos podamos acercar a los materiales del deshecho que huyen de los conceptos de triunfo y derrota y entienda la producción artística como parte del pensamiento crítico en postdictadura.¹¹⁵

1.2. Tortura, representación y verdad: las posibilidades de la supervivencia

1.2.1. Hacia una genealogía de los usos y formas de la tortura: del paradigma colonial a los regímenes dictatoriales del siglo XX

En el trabajo *Torture* (1985) Edward Peters traza un desarrollo histórico de la aplicación, contextos y conceptualización de la tortura desde la antigüedad a la edad contemporánea. Sin profundizar en el testimonio de las víctimas ni relacionar profundamente las teorías con contextos específicos, traza una genealogía histórica enmarcada en occidente útil para ubicar los aspectos centrales del desarrollo, cambios y aproximaciones al tema, así como abordar el problema de su propia definición y establecimiento de los límites de su práctica.¹¹⁶

Una de las ideas principales que Peters elabora acerca de las diferentes definiciones de la tortura a lo largo de la historia es que tienen siempre un elemento en común: su dimensión de ejercicio público es lo que la distingue de otras prácticas coercitivas. Se trata de una acción

¹¹⁵ Richard, Nelly, *Fracturas de la Memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit.

¹¹⁶ Peters, Edward, *Torture*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985.

infligida por una autoridad pública “for ostensibly public purposes”.¹¹⁷ De hecho, la tortura comenzó sin dudas en el mundo occidental como una práctica legal. Desde la aplicación del *basanos* en la Grecia clásica pasando por la práctica de la *quaestio* en Roma, hasta sus usos en la modernidad.

Los inicios de la práctica y conceptualización de la tortura en el mundo occidental con las culturas griega y romana compone un momento relevante para entender su genealogía y aplicaciones contemporáneas. Se trata de un momento fundamental para entender además la misma idea de “ley” (*nomos*) así como la tipificación de la figura del “testigo” y el concepto de “evidencia”. Es el primer momento en el que se produce una transición a un sistema judicial complejo en el que “the problem of evidence and the distinction between the free man and the slave are particularly striking.”¹¹⁸ Debido a la diferenciación que existía entre los sujetos clasificados como “ciudadanos” (aquellos que eran depositarios de “honor” y por tanto, capaces de brindar evidencia a través de la palabra), y aquellos que fuera del estatus de ciudadanos (esclavos) debían ser sometidos a prácticas coercitivas para poder generar la evidencia, y por tanto, verdad (*veritas*).

The doctrine of evidence itself may be said to have been defined by the importance of a citizen’s testimony. Therefore, one possessing no such citizen-status could not provide “evidence” as the Greeks understood that term. The legal procedural protection of the free citizen and his sharp differentiation from other, far less privileged, classes of people led the Greeks to the conclusion that those without legal privilege had to be coerced into a special status in which their testimony became acceptable. Their testimony became equal to that of citizens by means of physical coercion.¹¹⁹

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 3. “para fines aparentemente públicos” [La traducción es nuestra.]

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 12. “El problema de la evidencia y la distinción entre el hombre libre y el esclavo son particularmente sorprendentes.” [La traducción es nuestra.]

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 13. “Se puede decir que la doctrina de la evidencia misma se definió por la importancia del testimonio de un ciudadano. Por lo tanto, uno que no posea tal condición de ciudadano no podría proporcionar “evidencia” tal como los griegos entendieron ese término. La protección procesal legal del ciudadano libre y su clara diferenciación de otras clases de personas, mucho menos privilegiadas, llevaron a los griegos a la conclusión de que aquellos sin privilegio legal debían ser obligados a un estado especial en el que su testimonio se volviera aceptable. Su testimonio se hizo igual al de los ciudadanos por medio de la coerción física.” [La traducción es nuestra.]

A través de esta lógica se legalizaba el uso de la tortura sobre los esclavos (*basanos*) con tal de poder extraer de sus cuerpos un discurso de la verdad, una evidencia que sería usada en los juicios a favor o en contra de los ciudadanos (sus amos). Posteriormente, el jurista romano Ulpian declararía en el siglo III que bajo el concepto de tortura se debería entender “[...] the torment and suffering of the body in order to elicit the truth. Neither interrogation by itself, nor lightly inspired fear correctly pertains to this edict. Since, therefore, *quaestio* is to be understood as force and torment, there are the things that determine its meaning.”¹²⁰

Page DuBois habla en su libro *Torture and Truth* (1991) sobre la práctica judicial de la tortura en la producción de la noción occidental filosófica de la verdad. A través de este planteamiento DuBois restrea en la polis griega clásica la emergencia de la conceptualización del cuerpo del esclavo como lugar jurídicamente convertido en lugar de inflicción de la tortura y, al mismo tiempo, en el lugar contenedor de la verdad. A través de una investigación sobre la función del *basanos*¹²¹ DuBois argumenta que en el uso de esta palabra y esta práctica podemos ver el intento de fijar una división entre ciudadanos y esclavos. La única garantía de que el esclavo pueda dar testimonio en un proceso jurídico -para declarar, por ejemplo, en favor o en contra de su amo- es a través de la inflicción de este *basanos*, cuya legitimidad lo transforma en el enunciador de una verdad. Por tanto, la verdad permanece interdependientemente conectada a la abyección de sus cuerpos (los esclavos en este caso, pero también históricamente constituidos en el cuerpo de las mujeres)¹²². La constitución misma del término *aletheia* depende de este proceso.¹²³

El mismo proceso para la obtención de la verdad se puede ver reflejado en los orígenes de la filosofía occidental, por ejemplo, entre el diálogo de Platón y los sofistas. Para Platón el procedimiento para la obtención de una verdad es someter al sofista a un violento interrogatorio y estrés, es decir, a la lógica y la dialéctica como momentos de sistematización de la instrumentalización y extorsión del otro con tal de hacer emerger a la luz un discurso de verdad que permanecía hermético.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 1. “[...] el tormento y el sufrimiento del cuerpo para obtener la verdad. Ni el interrogatorio en sí mismo ni el miedo ligeramente inspirado pertenecen correctamente a este edicto. Como, por lo tanto, la *quaestio* debe entenderse como fuerza y tormento, hay cosas que determinan su significado.” [La traducción es nuestra.]

¹²¹ Término griego que se utilizaba para designar la tortura.

¹²² Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., pp. 257-258/262-266.

¹²³ *Ibidem*, p. 267.

La dimensión de “verdad” relacionada al ejercicio de la tortura también será parte fundamental de su práctica en el período romano en la aplicación de la *quaestio*.¹²⁴ Tras la caída del imperio romano y durante toda la edad media la tortura fue legalmente instituida y aplicada, situación mantenida hasta el siglo XVII. Para Peters su conceptualización también ha contenido intermitentemente, en la cultura judeo-cristiana e islámica, una dimensión moral y, desde el siglo XVIII, una dimensión sentimental. En la edad moderna, la abolición de la tortura y la emergencia de una dimensión moral del término formó parte de la reforma humanista de la ilustración. Tal reforma implicó el traspaso de la dimensión pública del suplicio a su confinamiento en el ámbito privado. Como indica Foucault, la tecnología de la tortura pasará desde su estadio premoderno de dispositivo público -en el que los ciudadanos participaban como espectadores en el ejercicio del suplicio-¹²⁵ a un momento moderno -en el que el condenado se trasladará a una condición privada de confinamiento en las celdas de la prisión moderna y cámaras de tortura.¹²⁶

Siguiendo el análisis foucaultiano sobre el cambio de modelo en la aplicación del suplicio en la inflexión de la pre-modernidad a la modernidad, Idelber Avelar nos advierte sobre el cambio de paradigma en los procesos de inscripción de la verdad en el cuerpo de los condenados. Si el cambio que prefigura Foucault sobre la tortura -o la aplicación del suplicio- entendida como el momento de la emergencia de la verdad¹²⁷ mantiene la ecuación entre verdad y castigo en el cuerpo, su confinamiento a una esfera no-pública convierte esta verdad en una información apropiable y monopolizable por el Estado (y ya no por la esfera pública): “[...] the modern science of torture converts the inscription of this truth into *information* and, as such, is capable of being appropriated and monopolized by the state. In both moments of the technology of punishment, however, torture rests upon an act of representation, which is

¹²⁴ La *quaestio* es, al igual que la palabra *basanos* en griego, el término en latín para designar la tortura en la época romana.

¹²⁵ Véase los capítulos “El cuerpo de los condenados” y “La resonancia de los suplicios” en Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México D.F: Siglo XXI, 2009 [1975], pp. 11-82.

¹²⁶ Diferentes derivas que pueden verse reflejadas en las teorías más recientes del término, en el siglo XX, aunque en este contexto recae la pregunta sobre si la emergencia de la tortura en la edad contemporánea parte de su componente interrumpido de la tradición antigua (el mundo griego) o de las particularidades de la tortura en el establecimiento del estado moderno.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 50-51.

not subsequent to the act of the executioner but is its constitutive moment.”¹²⁸ Sin embargo, este cambio de paradigma significará para Avelar que esta esfera de confinamiento se vuelve el lugar mismo donde ejercer las resistencias, el “[...]site of a possible struggle against torture, given that the confined space has been technologized and rationalized to the point where the torturer is granted a power that cannot be threatened.”¹²⁹

Sin embargo, tal como comenta Peters, una vez que la tortura había sido abolida, al menos, como parte de la ley criminal ordinaria en la edad moderna, resurge en el siglo XIX y XX la posibilidad de un nuevo contexto de aplicación en el caso del *crimen exceptum*.¹³⁰ La historia moderna y también conemporánea de la tortura se ha articulado alrededor de esta “excepcionalidad” que requiere una laxitud en las medidas y aplicaciones de los procedimientos con la excusa de poder combatir situaciones denominadas como extraordinarias. En este sentido, el caso de la aplicación del dispositivo de la tortura en el contexto uruguayo de la dictadura militar podría entenderse dentro de la estructura de una supuesta “excepcionalidad”.

Tras las novedades en los usos de la tortura durante el Tercer Reich y la URSS, y en el período de solidificación revolucionario y estalinista, debemos referirnos a uno de los momentos históricos paradigmáticos para entender la aplicación de la tortura contemporánea en los regimenes militares latinoamericanos. En el marco de la guerra de Argelia, tanto los militares como los policías coloniales franceses aplicaron la tortura sistemática contra

¹²⁸ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 257. “[...] la ciencia moderna de la tortura convierte la inscripción de esta verdad en información y, como tal, es capaz de ser apropiada y monopolizada por el Estado. En ambos momentos de la tecnología del castigo, sin embargo, la tortura se basa en un acto de representación, que no es posterior al acto del verdugo, sino que es su momento constitutivo.” [La traducción es nuestra.]

¹²⁹ *Ibidem*. “[...] lugar de una posible lucha contra la tortura, dado que el espacio de confinamiento ha sido tecnologizado y racionalizado hasta el punto en que se le otorga al torturador un poder que no puede ser amenazado.” [La traducción es nuestra.]

¹³⁰ Desde el siglo XIII a la actualidad los juristas han desarrollado la categoría de crímenes excepcionales, aquellos que hacen referencia a un tipo de crimen cuya magnitud y peligrosidad para la sociedad y para Dios permite una laxitud de ciertas prácticas y leyes. Podríamos poner un ejemplo claro en cómo el gobierno de Estados Unidos ha relativizado ciertas leyes en su misión de combate contra la llamada “guerra contra el terrorismo” durante las últimas dos décadas. Peters, Edward, *Torture*, op. cit., p. 6.

ciudadanos argelinos y, posteriormente, también franceses.¹³¹ A pesar de haberse negado su uso en la Asamblea Nacional, hubo diversos rumores y testimonios sobre su aplicación (los militares que volvían a Francia del servicio en Argelia llevaban consigo las noticias de la tortura, también los curas y posteriormente los académicos y políticos). Sartre la llamaría la plaga del siglo XX en el prefacio del libro de Henri Alleg *La Question*: “Non, la torture n’est ni civile, ni militaire, ni spécifiquement française: c’est une vérole qui ravage l’époque entière.”¹³²

Este hecho desata una ola de conciencia internacional sobre el tema y de repudio en el estado francés enfatizado, además, por la paradójica contradicción de que fuesen los mismos franceses que habían padecido poco tiempo antes la infamia de la Segunda Guerra Mundial y los abusos por parte de la invasión alemana y, a su vez, haber motivado consecuentemente doctrinas y leyes de protección civil sin precedentes, estuviesen repitiendo las mismas estrategias de represión en Argelia. Una de las respuestas podríamos encontrarla en la cuestión colonial del territorio argelino y la construcción de los sujetos colonizados como “otros”: “The first victims of torture in Algeria were Arabs, less-than-human others not inside the territory of the nation (as it had been with Jews in Germany), but indigenous to the colonized territory.”¹³³

[...] the colonial circumstances offered none of the controls that the legal practice and theory of European countries offered. The colonial experience indeed seems to have contributed to the reappearance of torture, but not

¹³¹ Andres Zarakin se refiere al caso argelino como un precedente para entender la formación de los Centros Clandestinos de Detención (CCD) en Latinoamérica. Acudiendo a Pilar Calveiro, en este contexto las referencias no estarían tanto en la genealogía de los campos de concentración (nazis o estalinistas) sino en este caso posterior, en donde existieron centros clandestinos de detención donde se torturaba y asesinaba a los prisioneros. Zarakin, Andres; Niro, Claudio, “La materialización del sadismo, arqueología de la arquitectura de los Centros Clandestinos de Detención de la dictadura militar argentina (1976-1983)”, en Funari A., Pedro Paulo; Zarakin, Andrés (comps.) *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina 1960-1980*. Córdoba: Encuentro Grupo editor - Universidad de Catamarca, 2006, p. 136.

¹³² El libro *La Question* de Henri Alleg se publicó originalmente en 1958 con un ensayo de Sartre titulado “Suivi de Une victoire”. El libro fue rápidamente publicado en Estados Unidos y relata el regreso de la tortura en el contexto de la Guerra de Argelia. Alleg, Henri, *La Question*. París: Éditions de Minuit, 1965, p.111. “La tortura no es civil ni militar, tampoco es específicamente francesa; es una plaga infectando toda nuestra era.” [La traducción es nuestra.]

¹³³ Peters, Edward, *Torture*, op. cit., p. 135. Para Peters una de las causas del ejercicio de la tortura en estos territorios fue el problema de las políticas de colonización europeas en las que las garantías legales que se vivían en los territorios de los colonos aparecían menos consolidadas en las colonias. “Las primeras víctimas de la tortura en Argelia fueron los árabes, otros no humanos que no están dentro del territorio de la nación (como lo habían sido los judíos en Alemania), sino que eran indígenas del territorio colonizado.” [La traducción es nuestra.]

because colonial administrators and police learned such practices from populations they governed; rather, the very circumstances in which they governed populations which became increasingly restive during the twentieth century led to the abuse of authority that included torture and later became routine in places like Argelia. Additional circumstances - racial differences, ethnocentrism, the violence of revolutionary movements and actions, and the legal powerlessness of colonized populations - coloured and intensified a problem whose root cause was the unique circumstances and personnel of colonial rule.¹³⁴

Esta idea sobre la “otredad” de los sujetos susceptibles de ser torturados y de la colonia como contexto de legitimación de dicha práctica se relaciona con el análisis que realiza Pilar Calveiro sobre la constante aplicación de la tecnología de la tortura en el territorio latinoamericano, desde la época de la colonia al siglo XX. Como explica respecto al caso argentino, que también es extrapolable al caso uruguayo:

[...] la tortura fue una constante aún desde la Colonia, cuando se aplicaban castigos físicos a los indios, esclavos y presos, para obtener la confesión de delitos y como forma de castigo. Asimismo, existen numerosos documentos que dan cuenta de su continuación durante el siglo XIX, a pesar de su prohibición legal. La aplicación de penas físicas en escuelas públicas y cuarteles (contra los soldados rasos) eran prácticas de atemorización y disciplinamiento sobre población abierta de determinadas capas sociales.¹³⁵

Durante el siglo XX se normaliza la práctica contra presos comunes y presos políticos, lo cual, además, impulsa nuevas tecnologías de aplicación mucho más sofisticadas que los clásicos azotes y apaleamientos. Uno de estos ejemplos será la aplicación de shocks eléctricos

¹³⁴ Peters, Edward, *Torture*, op. cit., p. 138. “[...] las circunstancias coloniales no ofrecieron ninguno de los controles que ofrecían la práctica legal y la teoría de los países europeos. La experiencia colonial parece haber contribuido a la reaparición de la tortura, pero no porque los administradores coloniales y la policía aprendieron tales prácticas de las poblaciones que gobernaban; más bien, las mismas circunstancias en las que gobernaban a las poblaciones que se volvieron cada vez más tranquilas durante el siglo XX llevaron al abuso de autoridad que incluía la tortura y luego se convirtió en rutina en lugares como Argelia. Circunstancias adicionales, diferencias raciales, ethnocentrismo, la violencia de los movimientos y acciones revolucionarias y la impotencia legal de las poblaciones colonizadas, colorearon e intensificaron un problema cuya raíz eran las circunstancias únicas y el personal del gobierno colonial.” [La traducción es nuestra.]

¹³⁵ Calveiro, Pilar; Subirats, Eduardo; et. al., *Contra la tortura: cinco ensayos y un manifiesto*. Monterrey: Editorial Fineo, 2006, p.17.

mediante un artefacto totalmente novedoso creado en Argentina: “la picana eléctrica”.¹³⁶ La dimensión de “otredad” que Calveiro detecta en la tipificación de los sujetos susceptibles de ser torturados compone una lógica que podemos rastrear desde la definición del *basanos* griego mencionada anteriormente. La tortura es una práctica que se acepta cuando es ejercida contra aquellos denominados “otros”, se legitima cuando se habla de los “diferentes”. Pero el concepto de otro/diferente cambia según las épocas y los contextos e incluso se podría hablar de un tipo de otredad “ficticiamente” construida sobre ciertos sujetos. En latinoamérica se extiende desde el indio al negro, al reo, al criminal, al pobre, al subversivo.

Señalar que la tortura es una práctica aceptable para los “otros” no constituye una novedad pero nos llama la atención sobre el hecho de que para poder hacerlo también sobre los que son como “nosotros” es necesario construirlos artificiosamente como si fueran “otros”. La creación de categorías como subversivo o terrorista, generalmente asociadas, permiten hacer otros de los que son, en principio, como nosotros, para así alcanzarlos con las prácticas que las sociedades reservan para los “diferentes”.¹³⁷

En este sentido, Carlos Casanova detecta una clara relación entre el colapso de las categorías pre-dictadura, sobre todo del pensamiento marxista, y la “política de la desaparición”, pues es bajo los regímenes militares cuando se construye la figura del enemigo de Estado a través de la idea del “comunista” (no el judío ni el gitano). En el caso uruguayo este “comunista” también contenía otras figuras como anarquistas, tupamaros o estudiantes: “[...] las dictaduras militares del Cono Sur cumplen la función de agente delegado de las potencias económico-militares del capitalismo, desatadas durante la llamada guerra fría.”¹³⁸ Era sobre estos “otros”, sobre sus cuerpos, donde se podía ejercer la violencia y la deshonra a través de tecnologías como la tortura. Cuerpos entendidos como dualidad u otredad ideológica en la figura del comunista, cuyo reflejo sería el terrorismo totalitario ejercido por el Estado. La tortura es un mecanismo mediante el cual se incentivaba el proceso de represión

¹³⁶ *Ibidem*. La picana eléctrica se inventó en Argentina y fue ampliamente utilizada en el país y en Latinoamérica (también en España) durante todo el siglo XX. Solo falta acercarse al caos español para saber que durante la llamada “transición democrática” las cifras de torturados en comisarías y centros clandestinos supera al número de las torturas efectuadas durante los últimos años del propio franquismo.

¹³⁷ *Ibidem*, p.18.

¹³⁸ Casanova, Carlos, “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición”, en Richard, Nelly; Moreiras, Alberto (eds.) *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 156.

pero también de renuncia a los deseos de transformación y emancipación: “[...] no basta con reprimir el movimiento de lucha obrera, se debe además investir lo reprimido con la imagen especular del totalitarismo. [...] Así se llega a desear la propia renuncia del deseo de transformación radical.”¹³⁹

En respuesta a la publicación de diversos informes sobre el uso de la tortura en contexto de las dictaduras militares del Cono Sur latinoamericano es que Naciones Unidas comienza a producir un aparato legal de apoyo para la comunidad internacional para su persecución y erradicación. A principios de la década de los ochenta Naciones Unidas empezará a construir su “Convención Contra la Tortura” [*Convention Against Torture - UNCAT*],¹⁴⁰ una suerte de continuidad de la Declaración de Derechos Humanos y de la Convención para la Prevención del Crimen del Genocidio [*Genocide Convention*] que supuso el primer tribunal internacional constituido desde Nuremberg. Esta convención de la tortura compuso un aparato conceptual que pudiese aplicar internacionalmente. El primer artículo de la *Convención Contra la Tortura* la definía de la siguiente manera:

A los efectos de la presente Convención, se entenderá por el término "tortura" todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia. No se considerarán torturas los dolores o sufrimientos que sean consecuencia únicamente de sanciones legítimas, o que sean inherentes o incidentales a éstas.¹⁴¹

Aquel traspaso que se había producido del ámbito público al privado en la aplicación de la tortura en el cambio del momento pre-moderno al moderno que prefiguraba Foucault y

¹³⁹ *Ibidem*, p. 157.

¹⁴⁰ La *Convención de las Naciones Unidas Contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes* (Convención contra la Tortura) fue adoptada y abierta a la firma, ratificación y adhesión por la Asamblea General el 10 de diciembre del año 1984 y entró en vigor el 26 de junio del año 1987.

¹⁴¹ *United Nation Declaration of Human Rights* (1948); Informe de Amnistía Internacional *Torture in the Eighties* (1984). En línea: <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cat.aspx> (Última consulta: 5 de abril de 2019)

que la había delimitado a un lugar de “confinamiento” durante todo el siglo XX, vuelve a modificarse en el contexto de lo global. Tal como intentaremos argumentar, con el cambio de paradigma de los *mass media* el ámbito de la tortura deja de ser la esfera privada (etapa moderna) ni tampoco la pública (etapa pre-moderna) sino que se reinscribire ahora en el ámbito de lo doméstico y, como *commoditie*, en la esfera del consumo.

La publicación *Contra la tortura. Cinco ensayos y un manifiesto* (2006) se trata de un manifiesto en el cual se denuncia la aparición de la ley aprobada por el Congreso de los Estados Unidos [*Military Commissions*] de 2006 en la cual se justificaba legalmente esta práctica en nombre de la “Guerra contra el Terror”.

Hoy apelamos a esta última expresión filosófica, política y jurídica inherente a las tradiciones ilustradas y humanistas de todas las culturas históricas, tanto en Occidente como en Oriente, y en el Norte tanto como en el Sur; de respeto sagrado a la dignidad humana, a su integridad física y espiritual, y a su soberanía, y el rechazo de la tortura como una práctica inhumana, contraria a toda forma civilizada de convivencia, y opuesta a toda verdadera restauración de una dañada comunidad pacífica de los pueblos: en nombre de los Derechos Humanos.¹⁴²

Según decreta el manifiesto “las comunidades democráticas, la conciencia moral y religiosa de los pueblos, el más elemental humanismo no han dejado de oponerse a sus ultrajes a su crueldad.”¹⁴³ Pero esta idea se problematiza si tenemos en cuenta la genealogía del uso de la tortura en las sociedades occidentales e incluso democráticas, desde Grecia clásica a la edad contemporánea. Entendemos que, contra lo que se promulga en el manifiesto, la tortura no habría estado utilizada y legitimada exclusivamente por los sistemas totalitarios sino que esta constituye, tal como destaca Idelber Avelar, parte de la construcción misma de lo que se ha denominado como “civilización”.¹⁴⁴ Siguiendo los planteamientos de Carlos Casanova en su trabajo “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición”¹⁴⁵, hoy en día deberíamos abordar el tema desde la crisis radical de las categorías universales.

¹⁴² Calveiro, Pilar; Subirats, Eduardo; et. al., *Contra la tortura: cinco ensayos y un manifiesto*, op. cit., p. 12.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴⁴ Avelar, Idelber, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Richard, Nelly; Moreiras, Ricardo (eds.) *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

¹⁴⁵ Casanova, Carlos, “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición”, op. cit.

La práctica sistemática y militante organizada de la tortura, los abusos sexuales y de todo tipo contra hombres y mujeres, los encarcelamientos clandestinos y las desapariciones forzadas, no son una noticia nueva en la historia del Tercer Mundo, y de América Latina en particular. Ha sido más bien una constante histórica de dominación colonial, neocolonial o neoliberal.”¹⁴⁶

Pilar Calveiro propone un interesante planteamiento que conjuga lo académico y lo experiencial, debido a su propia condición de superviviente a los campos de concentración y a la tortura en el contexto de la dictadura argentina durante la década de los setenta. Escribe desde la hibridez de la confluencia entre su trabajo académico y su estatuto de superviviente, lugar que claramente evidencia algunas particularidades que explica desde lo “inapelable de la condición de superviviente”¹⁴⁷, dando a entender que existe una dificultad distintiva en los usos académicos de esa experiencia.

Si bien toda experiencia es única, esa cualidad que la hace intransferible, no la convierte en incomunicable. Esto, que vale para distintos ámbitos de la vida humana, también se puede decir en relación con la tortura, cuya “excepcionalidad” como vivencia es, sin embargo, de una “normalidad” poco reconocida.¹⁴⁸

Sin embargo, y a pesar de las dificultades y especificidades, Calveiro destaca que este énfasis en la “indecibilidad-intransmisibilidad de ciertas experiencias límite”, las convierte en incomunicables y esto compone una forma de aislamiento hacia las víctimas y, por tanto, debe ser vista como una manera de bloqueo hacia la recuperación de las experiencias y las posibilidades jurídicas de cara al futuro. Para Calveiro, la tortura es una experiencia mucho más común de lo que quisieramos aceptar. Es más fácil hablar de ella en sus expresiones pasadas (nazismo, guerras sucias) que en las presentes, pero es más pertinente hacer lo contrario porque es en sus modalidades actantes que necesitamos entenderla y detenerla y,

¹⁴⁶ Calveiro, Pilar; Subirats, Eduardo; et. al., *Contra la tortura: cinco ensayos y un manifiesto*, op. cit., p. 10.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.15.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

porque además, en ellas se están produciendo dinámicas sin precedentes.¹⁴⁹ Además, podemos conocer las formas y reconocer los sentidos de la tortura -recuperándola como experiencia-, a partir del testimonio de sus víctimas. Las formas que asume en cada momento son funcionales al poder específico que las aplica y permiten cartografiarlo. El análisis de las formas y los sentidos actuales de la tortura puede darnos pistas para entender las transformaciones del poder político, aunque sea de una manera muy preliminar.¹⁵⁰

Si se asume que la Doctrina de Seguridad Nacional fue uno de los instrumentos de la Guerra Fría para ampliar a escala mundial el sistema económico, social y político del capitalismo tardío, no es sorprendente que las modalidades represivas que se utilizaron exitosamente para imponerlo, se “repliquen” y perfeccionen en la actual fase de establecimiento y consolidación del poder capitalista global.¹⁵¹

La autora nos explica que en la contemporaneidad las formas más atroces de tortura se practican a través de la desaparición sistemática. Ésta funciona gracias a una infraestructura de lugares como los centros clandestinos de detención (Guatánamo, por citar uno de los más emblemáticos) y otros lugares cuya existencia es institucionalmente negada (los llamados “black-sites” de la CIA), donde se retiene ilegalmente a los detenidos y son privados de cualquier tipo de protección legal, produciendo un estado de excepción en el que la tortura es aplicada sin restricciones.¹⁵² Por otro lado, la flexibilización de la ley es una de las causas a las que Calveiro atribuye la condición actual de la tortura.¹⁵³ La tortura en esta nueva coyuntura de la guerra contra el terror legitima y legaliza las prácticas que ya son inherentes a la propia empresa “civilizatoria” del mundo moderno. Uno de los últimos cambios de paradigma respecto la dimensión de “otredad” de esta práctica es la tipificación de la figura

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵² *Ibidem*, p. 24. Calveiro ve el fenómeno de la desaparición forzada en su dimensión más radical en el contexto de los “black sites”, ejercida en el marco de una “flexibilización del derecho” sin precedentes (se trata de una red de centros clandestinos de detención cuya existencia es negada y se encuentra amparada en la ilegalidad jurídica, como es el caso de la prisión de Abu Ghraib, por ejemplo).

¹⁵³ Calveiro, Pilar, “Torture: New Methods and Meanings”, *South Central Review*, vol. 24, n° 1, 2007, pp.101-118. En línea: <https://muse.jhu.edu/article/211938>

del “terrorista”, sobre todo, en la coyuntura post-11S y la redefinición del terror mediatizada por los *mass media*.¹⁵⁴

En las últimas dos décadas se produjo una redefinición de “prisionero” y de “tortura” íntimamente relacionada con una tendencia hacia la flexibilización del derecho. De acuerdo con la Convención de las Naciones Unidas contra la Tortura, la tortura se había definido como “todo acto por el cual se inflija intencionalmente a una persona dolores o sufrimientos graves ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido o se sospeche que ha cometido, de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras”.¹⁵⁵ Sin embargo, a partir de agosto de 2002 la nueva definición emitida por el gobierno de Estados Unidos sobre lo que se entendía por tortura cambia y se acota radicalmente. Por un lado, se produce una delimitación entre el término “tortura” y el término “abuso”, una forma problemática de exclusión de las atrocidades.

En noviembre de 2005, el Ejecutivo norteamericano se opuso abiertamente a una enmienda de ley que ampliaba a todas las prisiones bajo jurisdicción norteamericana - independientemente de su localización- la prohibición de recurrir a la tortura y a cualquier trato cruel, inhumano o degradante. A su vez, el vicepresidente Dick Cheney intentaba que, en caso de aprobarse, la CIA quedara exenta, es decir, mantuviera su “derecho” a torturar.¹⁵⁶ Por otro lado, a partir del 11S los “prisioneros de guerra” pasan a llamarse “combatientes ilegales”, una designación que los excluye de la protección jurídica de la Convención de Ginebra, que legisla sobre las condiciones de detención, transporte y (no) derecho de interrogatorio y, por tanto, de tortura. Junto a la redefinición del estatus de prisionero también se redefine el concepto de tortura, muchas veces relacionada con la práctica de interrogación forzada. Por otro lado, la superposición de los circuitos legales e ilegales en la desaparición de personas, así como la trama de una nueva red global en este sistema constituido por la clandestinidad y la invisibilización de los procesos, genera nuevas formas de tormento y nuevas “razones” para su inflicción.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 17-20.

¹⁵⁵ Calveiro, Pilar; Subirats, Eduardo, *Contra la tortura: cinco ensayos y un manifiesto*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 27.

1.2.2. Tortura, representación y verdad

Idelber Avelar elabora un trabajo fundamental acerca de la posibilidad de representación de la experiencia extrema de la tortura y el uso de la tortura como aparato sistemático de represión, centrada en el contexto de la transición democrática de las post-dictaduras latinoamericanas y concretamente en el caso chileno. Sus tesis, que se ubican en el área de la crítica literaria y la literatura testimonial, también proporcionan un aparato crítico útil para entender las complejidades de la representación desde el campo de lo visual.¹⁵⁷ De la tesis central sobre la tortura y la representación, Avelar extrae otras tres tesis consecuentes en relación a la tortura y su relación con el habla, con la narrativa y con la diferencia sexual. Nos compete en este trabajo centrarnos en la relación del habla y la narrativa que nos aporta algunas pautas para entender la cuestión de la representación en el ámbito visual.

Tal como remarca Avelar, la legitimidad para los que han vivido la tortura no podría ser más incontestable cuando preside la entrada de este sujeto en el lenguaje “[...] given that what enters into language is experience itself -or rather, this experience is constituted as such precisely by its entry into language, by its conversion into something that can be narrated.”¹⁵⁸ Pero, mientras en el ámbito de la investigación científico-social la acumulación de información empírica cuantificable sobre los actos de tortura basta para conferir legitimidad discursiva y material en términos de “verdad”, los procesos son diferentes para el terreno de la literatura en el que Avelar trabaja, así como también lo son para el terreno de lo visual el cual nos interesa abarcar en esta tesis. En el campo estético el problema la legitimidad del testimonio, de la autoridad de la enunciación (*authority to speak*)¹⁵⁹ se vuelve más complejo por la cuestión de la “mediación”.

El problema de las posibilidades y límites de la representación de la experiencia extrema (en este caso la tortura) no puede separarse de otras de las hipótesis que plantea Avelar y es que la tortura siempre implica inevitablemente una ruptura con todo aparato

¹⁵⁷ Los dos trabajos que encontramos más importantes para abordar este problema son Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit. y Avelar, Idelber, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, op. cit.

¹⁵⁸ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 254.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

representacional. A través de esta pregunta Avelar plantea una tesis inicial sobre esta inseparabilidad de la práctica de la tortura y la (no)representación. Pero ¿qué quiere decir Avelar con “representación” y qué implica la negación de la misma? La idea que defiende en este trabajo es que los límites una vez “mapeados” permiten hablar de lo que la práctica de la tortura le hace a la representación y lo que la tortura hace posible o, también, cómo hace posible la cancelación de la representación como tal e, incluso, cómo la representación hace posible la cancelación de la tortura como tal.

[...] these limits, once mapped would allow us to say something about what the practice of torture does to representation, or better, to what extent torture makes possible, or makes possible the cancellation of, representation as such and, on the other hand, how representation makes possible, and makes possible the cancellation of, torture as such.¹⁶⁰

La tesis central de Avelar sobre la representación y la tortura está elaborada en dialogo con el trabajo de Elaine Scarry¹⁶¹ y Page DuBois¹⁶². El trabajo del primero se centra en los efectos de la tortura en las posibilidades del lenguaje, el cual considera imposibilitado por la experiencia extrema. Por otro lado, el trabajo de Page DuBois sirve a la tesis de Avelar en cuanto postula, como vimos anteriormente, la co-existencia entre la práctica de la tortura como fundación del mecanismo en el que el esclavo se incorpora en el aparato judicial griego, y, por otro lado, los orígenes contemporáneos de concepto filisófico occidental de verdad (*veritas*).¹⁶³ También, el trabajo de Michel Foucault *La verdad y las formas jurídicas*

¹⁶⁰ Avelar, Idelber, “Five Thesis on Torture”, op. cit., p. 255. “[...] estos límites, una vez mapeados nos permitirán decir algo sobre lo que la práctica de la tortura hace a la representación, o mejor dicho, hasta qué punto la tortura hace posible la cancelación de la representación como tal y, por otro lado, cómo la representación hace posible la cancelación de la tortura como tal.” [La traducción es nuestra.]

¹⁶¹ Scarry produce un trabajo seminal donde elabora una epistemología sobre la representación del dolor, aunque no desde su dimension visual. Habla de las maneras de expresar lo que se resiste al lenguaje en la experiencia límite de la tortura.

¹⁶² DuBois, Page, *Torture and Truth*. Londres: Routledge Revivals, 2016 [1991].

¹⁶³ Existe una relación fundamental entre la práctica de la tortura y la construcción de verdad. Siguiendo la idea de Benjamin, el trabajo de Avelar pone a la tortura en la base misma de la civilización, íntimamente relacionada con la construcción de los fundamentos de la filosofía y la jurisprudencia y, por tanto, con la composición misma del proyecto de democracia. Se trata de una idea totalmente contraria a la tesis que Scarry desarrolla en su obra *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, en la que se defiende la incontaminación entre los contenidos destruidos por la tortura, como “civilización” o “mundo”, y la tortura en sí misma. Scarry, Elaine, *The Body in Pain: Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

(1978)¹⁶⁴ que relaciona la historia de la tortura con el paradigma judicial de producción de verdad -es decir, con la “prueba” (*proof*) y la interrogación en el ámbito jurídico-, sirve para Avelar en su constatación de que la tortura es, axiomáticamente, un capítulo de cualquier historia de la verdad.

Cómo ya habíamos citado, Michel Foucault en su obra *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*¹⁶⁵ explicaba cómo la ciencia de tortura en la era moderna se constituye como proceso mediante el cual obtener una *información*, que pasa a ser propiedad de quien la ejerce.¹⁶⁶ Para éste, el dispositivo del panóptico o el *panoptismo* como estructura de poder/saber es la utopía realizada en la que vive la sociedad disciplinaria contemporánea. Esta estructura constituye una nueva forma de saber/poder totalmente novedosa, que ya no se funda sobre la “indagación”, sino sobre el “examen”.

La indagación era un procedimiento por el que se procuraba saber lo que había ocurrido. Se trataba de reactualizar un acontecimiento pasado a través de los testimonios de personas que, por una razón u otra -por su sabiduría o por el hecho de haber presenciado el acontecimiento-, se consideraba que eran capaces de saber. [...] En el panóptico se producirá algo totalmente diferente: ya no hay más indagación, sino vigilancia, examen. No se trata de reconstruir un acontecimiento, sino de vigilar sin interrupción y totalmente. Vigilancia permanente sobre los individuos por alguien que ejerce sobre ellos un poder [...] y que, porque ejerce ese poder, tiene la posibilidad no sólo de vigilar, sino también de constituir un saber sobre aquellos a quienes vigila.¹⁶⁷

Teniendo en cuenta esta reestructuración disciplinaria para la producción de un régimen de verdad particular (desde el poder) a través del dispositivo de poder/saber (prisión, tortura, etcétera), Avelar se distancia de la propuesta de Scarry y su conceptualización misma del lenguaje (así como de los conceptos “cuerpo”, “mundo” y “representación”) y de ser

¹⁶⁴ Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 2005 [1978]. La conferencia “La Sociedad disciplinaria y la exclusion” fue leída por Michel Foucault por primera vez en la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro en 1978.

¹⁶⁵ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*. México D.F: Siglo XXI, 2009 [1975], pp. 11-82.

¹⁶⁶ Para Foucault la sociedad contemporánea es una sociedad disciplinaria en el sentido que produce ciertas relaciones de poder en las prácticas penales, formas de saber, tipos de conocimiento y tipos de sujetos que emergen de este esquema que se funda en el siglo XVIII con la reformulación y reorganización de un sistema penal a una sociedad de control social. Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, op. cit., pp. 93-120.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 104-105.

entendidos como elementos amenazados y destruidos por la tortura. Como remarca Foucault “Este nuevo saber no se organiza en torno a cuestiones tales como “¿se hizo esto? o ¿quién lo hizo?”; no se ordena en términos de presencia o ausencia, existencia o no-existencia, sino que se organiza alrededor de la norma, establece qué es normal y qué no lo es, qué cosa es incorrecta y qué otra cosa es correcta, qué se debe o no hacer.”¹⁶⁸

Una de las teorías centrales para abordar el problema de la instauración de los regímenes de verdad en el conflicto y postconflicto sudamericano -y que atraviesa este trabajo- es la que Idelber Avelar propone en su texto “La práctica de la tortura y la Historia de la Verdad”.¹⁶⁹ Más allá del problema de esta aparente destrucción de los regímenes y referencialidades previas al golpe/tortura, para Avelar el dispositivo de la tortura implica la caída de los aparatos representacionales en otros términos, como parte constitutiva e indispensable a la inflicción del dolor: “The pain of torture, the unseeable, the atrocious nature of torture, appears to literature as the very image of the inmediate, the unnarratable, since resistance to language is not something that can be seen as accidental to the existence of pain but is constitutive of its very essence.”¹⁷⁰ Para ello, la tortura en sí misma contiene como recurso su propia representación al producir el dolor de la anticipación, creando un mundo sígnico común: el léxico, las técnicas, las vendas, la incertidumbre. Pero en la tortura contemporánea, la información deja de ser un objetivo: “[...] se tortura, sabemos, no porque el sujeto torturado posea alguna información utilizable por el torturador. La pregunta es siempre, en la tecnología moderna de la inflicción de dolor, un componente del dolor mismo, que se justifica porque provoca dolor, no porque sea pragmatizable en un trozo de información revelado [...].”¹⁷¹

Como ya habíamos explicado, a diferencia de la definición de tortura pre-moderna que traza Foucault, la cual se producía en el ámbito de la vida pública como “espectáculo de sufrimiento” y asumía el momento de la ejecución como constitutivo de la “verdad”, la tecnología de la tortura contemporánea traslada el dispositivo y, por tanto, la lucha entre

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 105.

¹⁶⁹ Avelar, Idelber, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, op. cit.

¹⁷⁰ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 255. “El dolor de la tortura, lo indecible, su naturaleza atroz, aparece en la literature como algo inmediate, lo innarrable, desde que la resistencia al lenguaje no puede ser visto como algo accidental a la existencia del dolor, sino que es parte constitutiva de su propia esencia.” [La traducción es nuestra.]

¹⁷¹ Avelar, Idelber, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, op. cit., p. 182.

castigo y verdad a una “esfera tecnocrática” donde el manejo de la información y, por tanto, su apropiación, conforman el centro del mecanismo. La tortura es, por tanto, un momento constitutivo de la producción de verdad.¹⁷² Para ello, en la tecnología de la tortura contemporánea el interrogatorio constituye la tortura misma; el torturador interroga ya no en busca de la palabra, sino de su anulación, de la producción forzada y animalizada del enunciado: del grito. La tortura deja de ser un medio para la obtención de la “confesión” y se transforma en un mecanismo sistemático de derrumbe y arrase del sujeto, y a su vez, en una técnica de instauración de la “verdad”. Tal como explica Jaume Peris Blanes en su trabajo *No queda Nada de Mi. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*¹⁷³, el suplicio aspira a agudizar la separación entre conciencia y cuerpo con el objetivo de mitigar la primera y enfatizar el segundo. Sobre un cuerpo animalizado y cosificado al extremo se dispone con más facilidad la autonarración según los cánones del torturador, del Estado, y la instauración de un nuevo “régimen de Verdad”.¹⁷⁴ Sobre la “Nuda Vida”¹⁷⁵, aquella vida que Agamben define como desprovista de sujeto, que se entiende únicamente como “ser viviente”; sobre un ser alienado consecuencia de la aplicación de esta tecnología en la que, como dice Scarry, el torturador es voz y el torturado es cuerpo, las subjetividades parecen quedar anuladas.

[...] the modern technique of torture systematically includes, as a central element of the apparatus of terror, its own double in the realm of signs, its own farcical semanticization, its own display. Such a representation is a fundamental component of terror itself, a surplus without which the modern science of torture would not have taken the forms that it has, a constitutive surplus frequently experienced as the worst possible pain, the pain of

¹⁷² Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., pp. 257-258.

¹⁷³ Peris Blanes, Jaume, *No queda nada de mi. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos 1973-2005* [Tesis doctoral]. València: Servei de Publicacions Universitat de València, 2007. En línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/9822>

¹⁷⁴ Haber, Alejandro F., “Tortura, verdad, represión, arqueología”, en Funari A., Pedro Paulo; Zarankin, Andrés (comps.) *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina 1960-1980*. Córdoba: Encuentro Grupo editor. Universidad de Catamarca, 2006, pp. 139-145.

¹⁷⁵ La *nuda vida* es una vida reducida es definida solamente como “ser viviente” y reducida a la condición de la supervivencia. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida. El campo de concentración como nomos de lo moderno*. València: Pre-Textos, 2010 [1995].

anticipation, of the representation of the pain to come.¹⁷⁶

Para Scarry la voz es una patente en la inflicción del castigo en los cuerpos en la biblia. Dios posee la voz y los hombre los cuerpos, sobre los cuales la voz divina está impresa. El cuerpo de los hombres es el lugar donde, para la biblia judía y cristiana, una “verdad metafísica” es encarnada (la frase “llevamos con nosotros su palabra” podría ilustrar esta idea). En realidad no existe una separación clara entre creación divina e inflicción de dolor. En la genealogía judía, además, la voz y la palabra cobra aún más significación debido al mandato de prohibición de la representación de Dios. Su poder depende de la permanencia de éste en el territorio de la voz misma. Bajo esta premisa, Avelar entiende que en los orígenes de la civilización el acto de la tortura consistía en la inflicción del dolor de la voz en el cuerpo.

The magnification of the body for the tortured subject, caused by the experience of extreme pain, converts him/her into a subject deprived of a world, deprived of a voice and of a self. ‘The transformation of body into voice’ is the operation carried out by the torturer: his body is marked by its absence, he is the one who monopolizes the world, the voice and the self.¹⁷⁷

La tortura funciona como producción de discurso no porque de ello dependa un interrogatorio exitoso, sino porque la interrogación es lo que la tortura es en su realización. En este sentido la tortura es una producción calculada de efectos.¹⁷⁸ Este conflicto sustenta la segunda tesis de Idelber Avelar “sobre la tortura y la voz” para la cual la práctica de la tortura no se centra en la obtención de información que pueda resultar útil al torturador (a

¹⁷⁶ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 257. “[...] La técnica moderna de tortura incluye sistemáticamente, como elemento central del aparato del terror, su propio doble en el reino de los signos, su propia semantización absurda, su propia exhibición. Tal representación es un componente fundamental del terror en sí mismo, un excedente sin el cual la ciencia moderna de la tortura no habría tomado las formas que tiene, un exceso constitutivo frecuentemente experimentado como el peor dolor posible, el dolor de la anticipación, de la representación del dolor por venir.” [La traducción es nuestra.]

¹⁷⁷ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 258. “La magnificación del cuerpo para el sujeto torturado, causada por la experiencia del dolor extremo, lo convierte en un sujeto privado de mundo, privado de una voz y de un yo. “La transformación de cuerpo en voz” es la operación llevada a cabo por el torturador: su cuerpo está marcado por su ausencia, él es quien monopoliza el mundo, la voz y el yo. Según el axioma de Scarry, entonces “el torturador no tiene cuerpo, solo una voz, y el sujeto torturado no tiene voz, solo un cuerpo.” [La traducción es nuestra.]

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 260.

diferencia de lo que defendía Michel Foucault respecto a la tortura moderna) sino que en la tecnología moderna del dolor la pregunta es en sí misma un componente del dolor.

[...] the torturing voice takes on a greater measure, becomes the central instrument of torture upon a subject which is now converted into a body-a body which *hurts* the subject, which *wounds* him/her, and therefore, according to the hateful calculation of torture, produces in the subject a separation and alienation from his/her body, its conversion into a traitorous body.¹⁷⁹

Si la interrogación es parte constitutiva de la tortura, la auto-incriminación o la traición no es su momento final, no es su objetivo y su clausura, sino que es el acto de la tortura en sí misma. A diferencia de Scarry, Idelver Avelar no entiende el acto de la tortura como una “phenomenology that would recount the unmaking of the world”¹⁸⁰ ya que entiende la pérdida del carácter funcional del mundo del torturado, -lo que podríamos llamar una aculturación del sujeto o, como lo entiende Avelar, una “suspensión de la civilización” de manera opuesta al concepto de civilización (claramente opuesto a la práctica de la tortura como sinónimo de barbarie).

“Scarry’s thesis presupposes that what is destroyed by torture [...] is somehow completely uncontaminated by torture itself.”¹⁸¹ A través de esta lógica Scarry asume que hay un mundo, ageno a esta práctica, que puede ser destruido por la tortura o que existe una civilización porque es justamente aquello opuesto a la tortura. La tesis de Avelar se opone rotundamente a la de Scarry, entendiendo que la práctica de la tortura siempre se debe entender dentro de la misma constitución de civilización y también de lo que entendemos por “democracia” en la política y lo que entendemos como “verdad” en la filosofía y la jurisprudencia. Se encuentra en su misma fundación, así como para Kafka la tortura se encuentra inscrita fundacionalmente en el ámbito de lo doméstico y no como una tecnología externa que lo corrompe o, para Walter Benjamin, hay una dependencia entre documento de cultura y documento de barbarie.¹⁸²

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 258-259.

¹⁸⁰ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 259. “fenomenología que contraría la destrucción del mundo” [La traducción es nuestra.]

¹⁸¹ *Ibidem*. “La tesis de Scarry presupone que lo que es destruido por la tortura [...] de alguna manera no está contaminado por la tortura misma.” [La traducción es nuestra.]

¹⁸² Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 101.

La tortura hace y rehace a su imagen y semejanza. Por tanto, la idea que elabora el filósofo australiano Jean Améry sobre la imposibilidad de reconstruir un “mundo” previo a la ruptura representacional generada por la tortura se pone en entredicho, debido a su reconsideración de la tortura como parte esencialmente constitutiva de este mundo.¹⁸³ La idea que también elabora Primo Levi en su trabajo *Los Hundidos y los Salvados* (1987) en el cual se hace eco de las palabras de Améry: “Quien ha sido torturado lo sigue estando [...]. Quien ha sufrido el tormento no podrá ya encontrar lugar en el mundo, la maldición de la impotencia no se extingue jamás. La fe en la humanidad, tambaleante ya con la primera bofetada, demolida por la tortura luego, no se recupera jamás.”¹⁸⁴

La representación no es sino el propio aparato constitutivo del dispositivo de la tortura; no se trata de una dimensión exterior a sus formas de enunciación, sino que es parte de su propia ontología. Si, como argumenta Rancière “[...] la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder” sino “[...] la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos”¹⁸⁵ entonces, la reconfiguración de los regímenes de verdad que escapen de las formas disciplinarias de la representación oficial es parte constitutiva de el accionar político, y por tanto, de la supervivencia.

The war does not take place between language and something that assails it from outside, but is played out *inside language itself*. Our hypothesis is that the ‘resistance to language’, already referred to and analysed as an insistent feature of the testimony of those who have been tortured, is nothing other than the proper name, is waging a war against the gregarious power of the sign, which threatens that experience with the dilution of its

¹⁸³ Améry, Jean, *At the mind's limits: contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities* (translated by Sidney Rosenfeld and Stella P. Rosenfeld). Bloomington: Indiana University Press, 1980. Uno de los capítulos de este libro se titula “Torture” y compone un relato sobre la experiencia de la tortura desde la vivencia en primera persona de Jean Améry en el contexto de los campos de concentración nazis en la Segunda Guerra Mundial.

¹⁸⁴ Levi, Primo, *Los Hundidos y los Salvados*. Barcelona: El Aleph, 2002 [1987], p. 26.

¹⁸⁵ Rancière Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p.18. El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda cuestión reside entonces en saber quién posee el lenguaje y quien solamente el grito. El rechazo de considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa de escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible. O bien con la constatación de su imposibilidad material para ocupar el espacio-tiempo de los asuntos políticos. *Ibidem*.

singularity. For the survivor, such a war is worth what the experience itself is worth, and he approaches it with all the urgency of one who knows that maintaining experience—maintaining it as material that can be narrated, that is to say maintaining it as such—is the very condition of survival, its constitutive moment.¹⁸⁶

Si la discusión trasciende la dicotomía adorniana entre representación o (no)representación ¿Cuáles son las condiciones narrativas de la representación del trauma? ¿Cómo interviene la fenomenología de la representación en la construcción del duelo y la supervivencia? Para Avelar, el dilema del sujeto torturado es siempre uno de representabilidad, para el cual es fundamental “[...] preserving an irreducible element, speaking from within itself, from within its untranslatability, a traumatic, unthinkable residue.”¹⁸⁷

Esta cuestión es fundamental abordarla desde los postulados del psicoanálisis, para el cual un trabajo de duelo, sanación y superación pasa necesariamente por este proceso de narrativización de la experiencia. En este punto es donde sobre una experiencia traumática “[...] is inserted in a signifying way, inserted as signification.”¹⁸⁸ Escritos primerizos de Sigmund Freud sobre el trauma, la posibilidad de integrar el hecho perdido en una serie de memorias asociativas -como parte de un tratamiento- es visto precisamente como parte de un proceso que permita que el hecho sea olvidado. La vía terapéutica tiene como meta fundamental la producción de olvido, una anticipación que produce una profunda sospecha en el sujeto traumatizado.

It is thus the basic corruption of all language that is the obstacle which confronts the subject who tries to articulate his/her traumatic experience. The tortured subject perceives that the experience has caused an implosion in language, has stained it irreversibly. This gives rise to the sensation of

¹⁸⁶ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 257. “La guerra no tiene lugar entre lenguaje y algo que lo asalta desde fuera, sino que se desarrolla *dentro del lenguaje mismo*. Nuestra hipótesis es que la “resistencia al lenguaje”, ya mencionada y analizada como un rasgo insistente del testimonio de quienes han sido torturados, no es más que la guerra que el nombre propio está librando contra el poder gregario del signo, que amenaza esa experiencia con la dilución de su singularidad. Para el sobreviviente, tal guerra vale lo que vale la experiencia en sí misma, y la aborda con toda la urgencia de quien sabe que mantener la experiencia, mantenerla como materia narrable, es decir, mantenerla como tal, es la condición misma de la supervivencia, su momento constitutivo.” [La traducción es nuestra.]

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 260-261. “[...] preservando un elemento irreducible, hablando desde dentro de sí mismo, desde dentro de su intransferibilidad, un residuo traumático, impensable.” [La traducción es nuestra.]

¹⁸⁸ *Ibidem*. “[...] se inserta de forma significativa, como significación.” [La traducción es nuestra.]

impotence that is so common in the memories of the survivors.¹⁸⁹

Uno de los efectos calculados de la tortura es hacer convertir una “experiencia” en una “no-experiencia”, negarle un lugar y evadir el lenguaje. Cualquier terapia debe trabajar contra estos efectos que afectan la naturaleza del lenguaje “[...] as does any real effort to confront traumatic speech, even when, and perhaps especially when, that very therapy must include as one of its moments a suspicion about all narrativization. The confrontation with spurious narrativizations and their fantasies of the past can only be articulated within a narrability that has been *conquered*.”¹⁹⁰

El trabajo de sutura con el cual llevan adelante las narrativas, es precisamente ocultando la verdad traumática y organizando una historia que mantiene la verdad innombrable, lo cual instala un lugar de confrontación -posible, prometido y en el futuro. Avelar plantea que es justamente en este punto donde los estudios del trauma desplazan el énfasis dado por el psicoanálisis crítico a la ilusión neurótica. Pero los dos necesariamente dan vida a diferentes énfasis, cuando para el superviviente es precisamente la narrativa la que es prometida, la que no puede serlo.

La atrocidad absoluta procede un mundo en el que nadie puede ya ser testigo, desde que la misma imaginación del otro, la misma postulación de un “tú” al que uno se puede remitir, ha sido prevenida, abortada, cancelada previamente por una interioridad absoluta de la víctima de tal atrocidad.¹⁹¹ El sentido de interioridad que destruye cualquier posibilidad de testimoniar es responsable de la sensación de culpa y complicidad que aterroriza al superviviente. La tarea de reconstruir la narrabilidad debe ser entendida, pues, menos como

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 261. “Así, la corrupción básica de todo lenguaje es el obstáculo que enfrenta el sujeto que trata de articular su experiencia traumática. El sujeto torturado percibe que la experiencia ha causado una implosión en el lenguaje, lo ha manchado de manera irreversible. Esto da lugar a la sensación de impotencia que es tan común en los recuerdos de los sobrevivientes.” [La traducción es nuestra.]

¹⁹⁰ *Ibidem*. “[...] al igual que cualquier respuesta real para enfrentar el habla traumática incluso, y tal vez especialmente, cuando esa misma terapia debe incluir como uno de sus momentos una sospecha sobre toda narrativización. La confrontación con narrativizaciones espurias y sus fantasías del pasado solo pueden articularse dentro de una narrabilidad que ha sido conquistada.” [La traducción es nuestra.]

¹⁹¹ *Der Muselmann (el musulmán)* es aquel sujeto que ante la experiencia límite de del campo de concentración parece haber perdido cualquier forma de voluntad o conciencia, el umbral en el que el hombre pasa a ser no-hombre; es un ser que no se halla en vida ni en muerte. Se trata de la zona de culminación del biopoder absoluto, que ya no hace morir ni vivir, sino que produce una supervivencia modulable por medio de la separación constante de la vida orgánica de la animal, lo humano de lo inhumano, al musulmán del testigo; la separación absoluta del viviente y del hablante. Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. València: Pre-textos, 1999, p. 163.

la elaboración de una secuencia coherente y diegética sobre el pasado, una que puede ser pronunciada (la narrativización cuyos efectos ideológicos advierte Zizek) y más como la “postulación narrativa como posibilidad”, la postulación de lo que Avelar llama un “espacio virtual del testigo.”¹⁹²

La tercera tesis de Avelar propone que confrontar el trauma es conquistar un espacio de narrabilidad, en el que aún el desenmascaramiento de la narratividad puede tener un lugar; la conquista de este lugar depende de una operación colectiva permanente en el lenguaje.¹⁹³ Para las tareas políticas y terapéuticas de la representación del trauma el diccionario es un campo de batalla, ya que en esta búsqueda se está dirimiendo qué tipo de narrativa (que no sea cómplice que la perpetuidad del trauma) es posible: “The torturer’s great victory is to decide the language in which the atrocity will be named.”¹⁹⁴

[...] to oppose the idea of a “voice that is destroyed” is not a merely philosophical dispute, carried on at a distance from the hard truth of atrocity. What is put forward here is a political position founded on the different therapeutic engagements with the victims: the hypostatization of a subject and civilization constituted in advance, and which express themselves in a “voice” that is subsequently destroyed by torture, can only lead to a practice of treatment that is a nostalgic and defeatist, haunted by the project of an impossible restoration of pre-traumatic subjectivity. This is the terrain on which the topos of voice and torture is played out. Taking a distance from the fixed binary opposition, presence of the voice (in the torturer) x absence of the voice (in the tortured) and moving towards more pluralist premises (which would not see the voice simply as a ‘good’ appropriated by the torturer), opens up a possibility that the therapeutic practice unravel everything that the *voices, the assertions* of the tortured

¹⁹² Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 262.

¹⁹³ La cuestión de la gramática como elemento constitutivo de la propia tortura ya se prefiguraba en la época clásica. “Torture is the inquiry after truth by means of torment.”, decía el jurista romano Azo en el siglo XIII. Peters, Edward, *Torture*, op. cit, p. 1. La relación gramática del nombre tortura en latín (*quaestio*) que refiere a cuestión o pregunta prefigura el alcance de la importancia del nombre, el propio nombre que forma parte sustancial del acto de la inflicción del dolor que habla Idelber Avelar. El objetivo de iluminar o liberar la “verdad” a través de su práctica (en el ámbito jurídico) remite, como ya hemos comentado, a prácticas precedentes cuando en la era clásica griega la tortura (*basanos*) se aplicaba a los cuerpos de los esclavos para obtener de éstos el saber, la prueba, la evidencia, la verdad.

¹⁹⁴ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 262. “La gran victoria del torturador es decidir el idioma en que se nombrará la atrocidad.” [La traducción es nuestra.] Igual que para Jean-Luc Nancy el nazismo es concebido como proyecto político a través de un ejercicio continuo de representación, desde el arte monumental, los desfiles, los relatos escritos, la construcción de una visión del mundo que pueda ser presentada a las masas de una manera unificadora y escape del confinamiento del discurso filosófico. Como explicita, “una civilización no es otra cosa que la conformación de un mundo según una representación.” Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguimiento de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortou, 2006 [2003], p. 44.

subject—no matter when: before, during or after torture—was complicit with torture, coexisted with it, was appropriated by it, and resisted it. A much wider field opens up for the subject in which to recompose their subjectivity. Our second thesis, then, is: what is at stake in the critique of the liberal-phono- centric thesis on torture is not only the loss of illusions (and hopes) that civilization is not corrupted by atrocity, but also the possibility of a positive space where the production of a post-traumatic subjectivity is made possible.¹⁹⁵

1.3. La perspectiva de los Estudios Visuales: memoria, trauma y representación

Desde los años noventa, el campo de los estudios visuales se ha centrado en repensar los procesos de producción de significado cultural desde el fenómeno de la imagen y su circulación desde una apertura disciplinaria que desafía las tradiciones y especialidades de la historia del arte. Este abordaje ha ayudado a entender que el fundamento de valor de la obra también procede de la apreciación de su significado. La importancia de los Estudios Visuales,

¹⁹⁵ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 260. “[...] oponerse a la idea de una “voz que es destruida” no es una mera disputa filosófica, llevada a una distancia de la verdad de la atrocidad. Lo que se presenta aquí es un posicionamiento político basado en los diferentes compromisos terapéuticos con las víctimas: la reificación de un sujeto y una civilización constituida de antemano, que se expresan a sí mismos en una “voz” que posteriormente es destruida por la tortura, solo puede llevar a una práctica de tratamiento que es nostálgica y derrotista, obsesionada con el proyecto de una restauración imposible de la subjetividad pre-traumática. Este es el terreno en el que se juegan los topos de la voz y la tortura. Tomando distancia de una oposición binaria fija, la presencia de la voz (en el torturador) por ausencia de la voz (en el torturado) y moviéndose hacia premisas más pluralistas (que no vean la voz simplemente como un “bien” apropiado por el torturador), abre la posibilidad de que la práctica terapéutica desentrañe todo lo que las voces, las afirmaciones del sujeto torturado, -sin importar cuándo: antes, durante o después de la tortura,- fueran cómplices de la tortura, coexistentes con ella, y resistentes a ella. Un campo mucho más amplio se abre para el tema en la recomposición de su subjetividad. Nuestra segunda tesis, entonces, es: lo que está en juego en la crítica de la tesis liberal-fonocéntrica sobre la tortura no es solo la pérdida de ilusiones (y esperanzas) de que la civilización no esté corrompida por la atrocidad, sino también la posibilidad de un espacio positivo donde la producción de una subjetividad postraumática se haga posible.” [La traducción es nuestra.]

en este sentido, yace en la amplitud de lo cultural hacia lo cotidiano, lo que Nicholas Mirzoeff ha definido como la transformación del “derecho a ver”.¹⁹⁶

Tal como destaca Joanne Morra partiendo de las teorías de W.J.T. Mitchell¹⁹⁷ los límites disciplinares son necesarios pero la ventaja de los Estudios Visuales yace en que éstos pueden ser estudiados sin adoptar posiciones de control. Siguiendo con las teorías de Mitchell, Anna Maria Guasch en “Estudios visuales, un estado de la cuestión”, tiene en consideración una de las aportaciones fundamentales de Mitchell: *the pictorial turn*. Como destaca Guasch, este giro consiste en poner énfasis en lo social de lo visual, así como en los procesos cotidianos de mirar a los otros y ser mirados por ellos. Esto supone, en sus palabras, una “compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad y, sobre todo, es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación.”¹⁹⁸

Siguiendo esta línea, las contribuciones de Keith Moxey en su análisis centrado en la problemática de la historia del arte y los Estudios Visuales¹⁹⁹, afirma que éstos tienen como centro ubicar la imagen en los contextos de los procesos creadores de significado que constituyen su entorno cultural: lo que en nuestro caso podrían ser los discursos de memoria. Si entendemos la memoria a través de una perspectiva “transdisciplinar”,²⁰⁰ la construcción social de la memoria debe abordarse desde todos los ámbitos de la (re)presentación, incluido el campo de lo visual. Si partimos de la premisa de que el arte no trasmite memorias, sino

¹⁹⁶ Por “derecho a ver” Mirzoeff entiende un sistema de contravisualidad que es una contraestructura que incide en el reparto de lo sensible -en palabras de Rancière- a través de la reivindicación de un derecho que confronte la misma visualidad entendida como autoridad. Se trata de una mirada que se sitúa más allá de la representación y que manifiesta una subjetividad política y un sentido de colectividad que pueda organizar las relaciones entre lo visible y lo decible. Véase Mirzoeff, Nicholas, “The Right to Look: A Counterhistory of Visuality”, *Critical Inquiry*, vol. 37, nº 3, 2011, pp. 173-196. En línea: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/659354>

¹⁹⁷ Morra, Joanne, “La polémica sobre el objeto de los Estudios Visuales. Notas Introductorias”, *Estudios Visuales*, nº 2, 2004, pp. 7-10. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015665>

¹⁹⁸ Guasch, Anna María, “Estudios Visuales, un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, nº 1, 2003, p. 10. En línea: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Los-estudios-visuales-un-estado-de-la-cuestion-guasch.pdf> Mitchell, W.J.T, “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin*, vol. 77, nº 4, 1995, pp. 540-544.

¹⁹⁹ Moxey, Keith, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, nº 1, 2003, p. 50.

²⁰⁰ Guasch, Anna María, *El arte en la era de lo global 1989-2015*, op. cit., p. 302.

que interpela y forma experiencias en su proceso de construcción ¿Cuáles son los aportes del arte en la elaboración del trauma social?

En el caso de Uruguay, la memoria oficial direccionó, durante muchos años, una política del olvido del pasado que ha construido una frontera para quienes reclaman la revisión de los episodios de la dictadura y demandan justicia. Romper con la linealidad del relato histórico, adueñarse del pasado, asumir las contradicciones y las diferentes estrategias con respecto a los modos de representación es parte del trabajo de la “crítica intelectual”, como la llama Nelly Richrd, en la que la producción artística y las reflexiones estéticas forman parte fundamental de los sentidos sobre el pasado reciente.

El “giro de la memoria”, tal como lo llama Anna María Guasch o, en palabras de Charles Green el “efecto memoria”²⁰¹, también afecta el campo del arte e implica un interés desde los años noventa que ha conducido a diversas prácticas artísticas a erigirse como lugares conscientes de memoria. El arte entendido como “repositorio de memoria”, idea que, como hemos apuntado, ha trabajado ampliamente Pierre Nora a través de la figura del “lugar de memoria” o Andreas Huyssen a través del “palimpsesto”, el cual asume una dimensión interseccional y activa en la elaboración de sentido.

Para acercarnos al giro de la memoria o al “efecto memorial”, hay que considerar que en el arte actual la memoria se ha convertido tanto en una preocupación histórica como en un problema artístico y teórico, y que ello ha propiciado lo que se ha denominado el giro memorialista, que se traduce en un renovado interés por la memoria, la memoria instintiva (*mnemé* o *anamnesis*) pero también la memoria como consignación o almacenamiento (*hypómnema*), la memoria individual y la colectiva o cultural.²⁰²

Relacionado con lo que Ricard Vinyes ha llamado “giro memorial”, fenómeno que se ha producido en los últimos diez años y que implica un desplazamiento de la memoria como deber, fenómeno al que denomina como “biologismo memorial”,²⁰³ a una memoria como derecho civil, el concepto de memoria pasaría de ser un deber a un derecho, dejando de ser

²⁰¹ Green, Charles, “The Memory Effect. Anachronism, Time and Motion”, *Third Text*, vol. 22, nº 6, 2008, pp. 681-197. En este trabajo Green examina los principios estructurales de la memoria en obras, teorías y films centrándose en el trabajo de William Kendrige, Doug Aitken y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

²⁰² Guasch, Anna Maria, *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016, p. 302.

²⁰³ Vinyes, Ricard (dir.) *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018.

un deber impositivo. La memoria como patrimonio material e inmaterial de naturaleza ética pasaría de ostentar un estatus intocable e inamovible a ser lugar de resignificación espacial, objetual y discursiva, lo que permite, como lugar de derecho, que la ciudadanía participe en la construcción tanto de los imaginarios como de los discursos que constituyen nuestros universos simbólicos. Como explica Huyssen, parte de este “giro memorial” se explica porque la memoria y la temporalidad han invadido los lugares y medios que parecían más petrificados, inamovibles y imperecederos en su esencia: las ciudades, los monumentos, la arquitectura, la escultura.²⁰⁴

I would argue that it is precisely the focus on the force of individual memories of rights violations that can keep human rights discourse from slipping too quickly into ahistorical abstraction. Human and cultural rights discourse must be supported by concrete cases of rights violations read in the context of systemic conditions and deep histories, and it can be supported by works of art that train our imagination not only to recognize what Susan Sontag called the pain of others, but to construct legal, political, and moral remedies against the unchecked proliferation of such pain.”²⁰⁵

En esta tesis no nos interesa tanto remarcarse las formas o posibilidades estéticas de la representación del dolor, sino la dimensión política de la inclinación artística sobre la representación del mismo, en la línea de lo que propone Scarry que, además, se encuentra irremediamente anclada en contextos históricos, geográficos y culturales concretos. Una de las preocupaciones de las que Elkins y Bella se hacen eco en el trabajo *Representations of Pain in Art and Visual Culture* es de la distinción entre propuestas que contienen un valor expresivo del dolor y aquellas que no. Como bien especifican, la expresión del dolor no tiene por qué ser siempre la preocupación central de estos trabajos, también encontramos otras cuestiones en juego como: la justicia, la política, la identidad, la historia la sexualidad, etc. Este es nuestro caso.

²⁰⁴ Huyssen, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, op. cit., p. 7.

²⁰⁵ Huyssen, Andreas, “International Human Rights and the Politics of Memory: limits and challenges”, op. cit., pp. 116-117. “Es justamente el foco en las memorias individuales que evita una abstracción ahistórica del discurso de los derechos humanos, que debe estar sustentado en casos concretos, leídos en el contexto de condiciones sistemáticas e historias profundas, y pueden estar sustentados por trabajos artísticos que capaciten a nuestra imaginación no solo para reconocer lo que Susan Sontag llamó “el miedo a los otros”, sino para construir remedios legales, políticos y morales contra la proliferación desenfrenada de este tipo de miedo.” [La traducción es nuestra.]

We are proposing that representations of pain can be divided, provisionally but very suggestively in two groups: those in which pain was assigned an expressive value, and those in which it was not. We think that there is a deep difference—a gulf that also marks a difference between cultures and histories—between representations in which pain is intended to be expressive, and those in which pain is not at stake. (Many other things can then be at stake: criminal justice, sexuality, politics, identity, history...).²⁰⁶

1.3.1. El problema del testimonio y las condiciones narrativas de la representación del trauma

La figura del *Musulmán* acuñada por Giorgio Agamben es fundamental para abordar el problema del testimonio, la memoria y la posibilidad de la representación de la experiencia límite en este trabajo. Para Agamben, Auschwitz es el punto de quiebre en donde la desarticulación del sujeto, llevada a su extremo, ha colapsado el sentido ontológico de las categorías históricas basadas en los dualismos subjetivación/de-subjetivación, posible/imposible, humano/inhumano; Auschwitz se volvió el lugar donde lo imposible se volvió posible, asegura Agamben. Es importante aclarar que, si bien el concepto de musulmán que elabora Agamben y su relación con el testimonio y la representación del trauma es fundamental para nuestro enfoque, como veremos en esta tesis -y tal y como se ha criticado desde la teoría de la multidireccionalidad de la memoria- cualquier tortura como acto de subjetivación produce esto que Agamben solo quiere ver en Auschwitz.

Der Muselmann es el sujeto mismo que parece haber perdido cualquier forma de voluntad o consciencia cuando se encontró con la experiencia límite del campo de concentración, el umbral donde el hombre se vuelve no-hombre; un ser ni en vida ni en muerte. Es el área donde el biopoder final alcanza su culminación, cuando ya no hace más vivir o morir, sino que produce una supervivencia escalable a través de la constante separación de la vida orgánica de la animal, la humana de la inhumana, el *Musulmán* del

²⁰⁶Bella, Maria Pia di; Elkins, James (eds.) *Representations of Pain in Art and Visual Culture*. New York: Routledge, 2013, p. 3. Elkins presenta las cuatro preocupaciones sobre la representación del dolor que atraviesan este trabajo: epistemológica, estética, psicológica y ética.

testigo; la separación absoluta entre lo viviente y lo hablante. El biopoder ha intentado imponer en el *Musulmán* una experiencia de la supervivencia ajena a cualquier posibilidad de testimonio.

El testimonio es un potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar. Estos dos movimientos no pueden identificarse ni en un sujeto ni en una conciencia, ni separarse en dos sustancias incommunicables. El testimonio es esta intimidad indivisible.²⁰⁷

Para Agamben “[...] testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en situación de los que la han perdido”,²⁰⁸ es decir, en situación del *Musulmán*. Y es justamente el acto de testimoniar el único capaz de refutar el aislamiento de la supervivencia que el biopoder produce con respecto a la vida. En la supervivencia a la experiencia límite de la tortura, la intimidad indivisible del testimonio de la que habla Agamben cobra su más profundo sentido. La escisión de la que algunos testimonios hablan entre cuerpo y conciencia o el *derrumbe* como objetivo de la tortura es, a la vez que la zona de culminación del biopoder, la que imposibilita separar el decir del sobrevivir.²⁰⁹

Sin embargo, Agamben afirma que la *Shoah* ha extinguido la posibilidad del testimonio porque no ha habido nadie que pueda narrar la experiencia de la muerte en las cámaras de gas ni tampoco la experiencia de los *musulmanes* –los “muertos vivos”– de los campos de concentración nazi. Han sido los pocos sobrevivientes del exterminio quienes han tomado la palabra para testimoniar por quienes no pudieron o, incluso, por quienes siendo sobrevivientes han optado por callar, pero lo han hecho desde su posición de tales, es decir de sobrevivientes.

Por otra parte, para Jean-Luc Nancy la efectividad de los campos de concentración nazis habría consistido precisamente en el aplastamiento de la representación y, por lo tanto, la pregunta que habría que hacerse como punto de partida es: ¿qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma? Según Nancy la representación es la presencia presentada o

²⁰⁷ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, op. cit., p. 153.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 169.

²⁰⁹ Véase apartado 1.2 parte II de esta tesis.

expuesta de algo ausente pero no como mera inmediatez del *ser-puesto-ahí*, sino exponiendo su valor, su sentido, “su ser como tal o incluso su sentido de verdad”.²¹⁰

[...] decir que la representación de la Shoah es imposible o está prohibida no puede tener otro sentido que la imposibilidad o la prohibición, ya sea de reducir a la realidad del exterminio a un bloque macizo de presencia significativa (a un “ídolo”), como si aún hubiera allí alguna significación posible, ya sea de proponer una realidad sensible, forma o figura, que remita a una forma inteligible, como si tuviera que haberla.²¹¹

En este sentido, la *Shoah* supone una crisis última de la representación, aunque no su imposibilidad. La representación no simula ni reemplaza una ausencia, sino que es lo que justamente no puede reducirse a una “presencia dada y consumada” o “la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.”²¹² Tal como explica Jean-Luc Nancy, el “re” del término “representación” es un prefijo intensivo y no repetitivo. Proviene del griego *hypotyposis* y no remite a una repetición, sino a una forma de presentación, una forma de esbozo.²¹³

[...] la representación no presenta solamente algo que por derecho o de hecho está ausente: presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser *como tal*, o incluso su sentido o su verdad. En este punto se forman los entrelazamientos, las paradojas y las contradicciones: en la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, [...] como el au-sentido [*l’absens*], el sentido en cuanto no es justamente una cosa.²¹⁴

²¹⁰ Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de la Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006, p. 37-38.

²¹¹ *Ibidem*, p. 31.

²¹² *Ibidem*, p. 30.

²¹³ *Ibidem*, p. 37. “De allí proviene también el uso psicológico y filosófico del término: la representación mental o intelectual, en el cruce de la imagen y la idea, no es en un principio la copia de la cosa, sino la presentación del objeto al sujeto (vale decir: la constitución del objeto en tanto tal, recordando que en torno a ese núcleo se han cristalizado los mayores debates del pensamiento moderno, los de los empirismos e idealismos, los del saber científico y el conocimiento sensible, los de la representación política y la representación artística, etc.).”

²¹⁴ *Ibidem*, p. 37-38.

A través de esta idea podemos cuestionar el carácter único e inenarrable de la experiencia límite del campo de concentración. Aquel axioma adorniano según el cual escribir poemas después de Auschwitz es imposible. La representación está, como la memoria y la subjetividad, anclada al presente, creando los imaginarios de un tiempo histórico ya que “[...] sólo se puede querer exterminar un conjunto cuyos términos y criterios de identificación es posible designar.”²¹⁵ Para que sea posible construir una identidad a reparar o preservar, es preciso plantearse primeramente una “normalidad” o una “normatividad”. Por tanto, se debe revisar la idea adorniana de la creación poética como consuelo o como descripción ya que como establece Nancy “creemos que los poemas, en general, recién vuelven a ser posibles hoy si sólo en el poema se puede decir aquello que, de otro modo, burla toda descripción.”²¹⁶

Respecto a este punto es importante destacar el paradigmático trabajo de Georges Didi-Huberman *Imágenes pese a todo. Memoria visual de Holocausto* (2003)²¹⁷ a través del cual rompe el mito de la no representación como iconoclasia fundadora del Holocausto como *zero-sum*, como momento irrepetible, y, sobre todo, como irrepresentable. En este trabajo relata el periplo que algunos miembros del *Sonderkommando* vivieron para poder tomar -con una cámara de fotos infiltrada por la resistencia polaca al campo de concentración de Auschwitz- imágenes del exterminio que se estaba llevando a cabo en el campo. Para Didi-Huberman, sí fue posible arrancarle una foto lo que se pensaba inimaginable, y ello se hizo sabiendo que en esta urgencia dependía la misma supervivencia.

Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles. Así pues, pese a todo, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía

²¹⁵ *Ibidem*, p. 11. El término *Shoah* carga con un “valor de indecibilidad”. Es importante reinscribir con perspectiva la visibilidad, discernibilidad o representabilidad y pronunciabilidad de la *Shoah*, la posibilidad de remitir a este crimen para que no se suspenda la reflexión ante la estupefacción de lo innombrable. *Ibidem*, p. 10.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 15-16.

²¹⁷ Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 [2003].

imaginaria.²¹⁸

Pero ¿qué tipo de representación huye de esta proposición? Para Nancy la cuestión de si el exterminio podría o debería representarse es una proposición mal planteada y más bien la pregunta debería remitir sobre quién tiene derecho de representar. La respuesta remite, una vez más, a la figura del sobreviviente.²¹⁹ El problema de la representación de Auschwitz no es otro que el de pensar qué sucede con la representación sí misma, huyendo del planteamiento dicotómico de posibilidad/imposibilidad, civilización/barbarie, vida/muerte ya que es en la lucha contra la segmentación de la vida que impuso el campo de concentración, así como la imposición de desintegración cuerpo/voz que impuso la tortura, donde se encuentra la clave para entender la posibilidad de la supervivencia; trascender esas categorías que se intentó imponer desde los dispositivos disciplinarios compone su misma posibilidad.

Ana Longoni trabaja con las complejidades discursivas y dificultades sociales para procesar el pasado en el campo de la literatura en el Cono Sur y específicamente en Argentina. En este contexto, desde las transiciones de los regímenes dictatoriales, se ha visto un claro cambio de paradigma en la conceptualización del testimonio. Desde su comprensión dentro del aparato jurídico -como documento legal para las denuncias ante los organismos internacionales en los años ochenta- hasta su inscripción contemporánea desde los años noventa, en géneros escritos como el testimonio colectivo o individual, o el ensayo sociológico.²²⁰

En este contexto, el detenido-desaparecido se presenta como la figura que condensa el horror de la dictadura. Como el *musulmán* de los campos de concentración nazis, el testimonio (imposibilitado) de estas personas nos da una dimensión de la tragedia. Pero el

²¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

²¹⁹ Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de la Shoah, un soplo*, op. cit., p. 16.

²²⁰ Longoni, Ana, "Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión", en Jelin, Elizabeth; Longoni, Ana (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI, 2005, pp. 203-240. Longoni analiza a través de tres novelas – *Recuerdo de la muerte* (1983), *El fin de la historia* (1996) y *Los compañeros* (1987)- el conflicto entre la ficción y el testimonio, abordando la construcción de la compleja figura del "traidor" y la "traidora" en el contexto de la narrativa argentina postdictatorial. La hipótesis de Longoni es que existe una relación orgánica entre el estigma de la traición en los sobrevivientes y las dificultades de las organizaciones (derechos humanos, políticas, sociales de izquierdas) para hacer balances y admitir la derrota de los proyectos revolucionarios pre-golpe y el rumbo de la militancia de los años setenta.

caso de los “reaparecidos”, como los llama Longoni, aquellos sobrevivientes del confinamiento en los centros clandestinos de detención, contienen una complejidad testimonial agregada. Este superviviente “hace presente su ausencia y narra o esconde las marcas de lo ocurrido en el campo de clandestino de detención.”²²¹ El sobreviviente pone en evidencia la ruptura del golpe, de la tortura, del confinamiento, hace presencia el *derrumbe* - en palabras de Maren y Marcelo Viñar- que escindió la subjetividad pre-golpe y post-golpe, una biografía con un antes y un después de la desaparición. Los sobrevivientes son la prueba de la deshonra, son testigos que llevan consigo la memoria del terror y su supervivencia y esto los sitúa en un lugar conflictivo y complejo frente a la innegabilidad testimonial, traumática y sacrificial del desaparecido, del *musulmán*, quien es el testimonio por antonomasia por la misma imposibilidad de serlo.

Sus identidades arrasadas por las tecnologías de la represión deben ser reconstruidas de alguna forma tras su paso por la experiencia límite del campo, del aislamiento y de la tortura. Como explicita Pilar Calveiro, la supervivencia del superviviente desconcierta porque ante todo ha sido “contaminado por el otro”²²² en ese derrumbe: “En él se condensa no sólo el testigo de la memoria del terror sino también aquel que atesora la narración del yo político, del combatiente caído pero no asesinado.”²²³ Para Longoni, esta posición es problemática ya que, por un lado, son testigos de la derrota y el fracaso de las categorías y los proyectos de emancipación pre-golpe; por otro lado, por ser figuras que se desautorizan porque han estado demasiado tiempo -y de formas extremas- sometidos a la influencia de sus captores; por último, porque su supervivencia evidencia las *estrategias* que los distancian del mito del héroe o del mártir a pesar de haber luchado por recomponer la subjetividad y la identidad tras el arrase que supuso esa experiencia.²²⁴

Para Huyssen existen diversos métodos para lidiar con el trauma histórico. Por ejemplo, el activismo de los derechos humanos, las comisiones de verdad, los procedimientos judiciales, la creación de objetos, las obras de arte, los memoriales, la conmemoración de espacios públicos, las acciones en el mundo urbano ya que “[...] contrary to the belief of many

²²¹ *Ibidem*, p. 207.

²²² Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihure, 1998, p. 130.

²²³ Longoni, Ana, “Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión”, op. cit., p. 207.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 208-209.

historians, representations of the visible will always show residues and traces of the invisible.”²²⁵

The paradox is that memory discourses themselves partake in the detemporalizing processes that characterize a culture of consumption and obsolescence. Memory as re-presentation, as making present, is always in danger of collapsing the constitutive tension between past and present, especially when the imagined past is sucked into the timeless present of the all-pervasive virtual space of consumer culture.²²⁶

Nancy L. Nichols destaca la importancia de la subjetividad y la intersubjetividad en el plano de la memoria como elementos en directa relación a las posibilidades de representación del pasado traumático. En su análisis plantea, tomando como ejemplo el problemático interrogante sobre los límites de la representación de la *Shoah*, la estrecha relación entre el testimonio y la representación de la experiencia límite.²²⁷ Cómo (re)presentar la experiencia del trauma y la experiencia límite del campo concentracionario y la desaparición forzada, lo indescriptible y lo inenarrable frente al atentado contra la vida implica, en este sentido, un juego de intersubjetividades -necesario por las mismas limitaciones que impone una comprensión racional de los hechos. Por otro lado, se puede pensar que no está totalmente desvinculado de la ficción. ¿Cuál es la relación entre testimonio y ficción? Para comunicar el testimonio se debe recurrir a ciertas narrativas, metáforas, alegorías. Y a su vez ese producto llega a la sociedad mediado por metarrelatos (curatoriales, críticos, narrativos, históricos e historiográficos). Para Astrid Erll, existen dos procesos diferenciados en esta producción de sentido testimonial: la “pre-mediación” y una “re-mediación”. La primera se refiere a cómo los textos, en el caso de su análisis, están pre-mediados por esquemas culturales (literarios, el uso de metáforas, etcétera) y la segunda se refiere a que la mediación

²²⁵ Huyssen, Andreas, *Present pasts, Urban palimpsests and the politics of memory*, op. cit., p.10. “Al contrario de lo que dicen muchos historiadores, las representaciones de lo visible siempre mostrarán residuos y rastros de lo invisible.” [La traducción es nuestra.]

²²⁶ *Ibidem*. La paradoja es que los discursos de la memoria en sí mismos participan en los procesos de destemporalización que caracterizan una cultura de consumo y obsolescencia. La memoria como re-presentación, como hacer presente, siempre está en peligro de colapsar la tensión constitutiva entre el pasado y el presente, especialmente cuando el pasado imaginado es absorbido por el presente intemporal del espacio virtual omnipresente de la cultura de consumo. [La traducción es nuestra.]

²²⁷ Nicholls L., Nancy, *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la memoria y los derechos humanos, 2013.

no sólo implica el proceso de lectura de los textos sino entender cómo la historia transmite más allá de las propias fuentes.²²⁸

Nelly Richard ha investigado el papel de la crítica intelectual -lo que incluye la producción artística, la literatura o la crítica cultural- en las tensiones entre la memoria y la desmemoria y las guerras de interpretación entorno a los significados y usos del pasado dentro de los procesos de redemocratización política y cultural de la transición chilena. Esta crítica, producida desde el campo cultural, intenta complejizar y controvertir las políticas del consenso democrático como parte del proyecto transicional de disolución político ideológica y apertura neoliberal. Parte de una elaboración de una posible *memoria crítica*, que se oponga a la diferencia y al olvido, pero que a la vez eluda las neutralizaciones de los conflictos de las agendas políticas e institucionales. Para Richard hay una necesidad de una *crítica de la memoria*, que “sospeche de la comercialización del drama a cargo de relatos sensacionalistas o, simplemente, negligentes.”²²⁹ Para ésta, tanto la memoria como la crítica son los “recursos que la práctica intelectual debe movilizar para desatar las *guerras de interpretación* en torno a los significados y usos del recuerdo”,²³⁰ huir de la ritualización y la anestesia a de las conmemoraciones oficiales.

Para Richard, el testimonio es siempre un fragmento y un residuo. El testimonio es lo que tiene la mayor capacidad de interpelación en los relatos de la memoria social ya que puede reinscribirlos en primera persona remitiendo a un discurso intrasferible de verdad, el cual puede “[...] conmover el orden de las razones y los hechos a través del cual el archivo y la estadística clasifican, neutralmente, los abusos.”²³¹ Pero, a la vez, el testimonio desvía el relato al orden de lo subjetivo, lo cual puede chocar con las verdades aparentemente objetivas de los relatos históricos y colectivos, pudiendo ser asimilado por la comercialización “como exceso figurativo de un horror domesticado.”²³² Como referíamos anteriormente, el llamado “boom” de la memoria al que remitía Huysen viene de la mano de giro subjetivo, convertido en productos literarios, cinematográficos, género confesional y literatura testimonial; el trauma del campo de concentración se transforma así en un suceso icónico.

²²⁸ Erll, Astrid, *Memory in Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.

²²⁹ Richard, Nelly, “La crítica de la memoria”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, n° 15, 2002, p. 187.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

La comercialización y mercantilización de este tipo de productos culturales viene condicionada por una estética narrativa-descriptiva que en ese momento se centra sobre todo en productos de tipo testimonial, subjetivo, individual, memorias y diarios entre otros. Pero, como comenta Richard, “[...] el acto simplemente descriptivo o presentativo de mostrar los hechos no es suficiente para desatar los complejos nudos del recuerdo en su dimensión más inquisita. Hay sombras de irrepresentabilidad, de impresentabilidad, del recuerdo que deben seguir molestando la imagen de una memoria completamente expuesta, divulgable y comunicable, por las redes del consumo informativo.”²³³

Es por este motivo que la tarea de la estética, el arte y la crítica intelectual no es simplemente luchar contra el olvido, avivar el recuerdo del pasado o comprometerse políticamente coadyuvando a los reclamos de derechos humanos. La tarea principal se debe centrar en los mismos dilemas del lenguaje, de la representación y del sentido. Richard propone un tipo de representación que no haga caer a las trazas y los restos en una ejecución insensibilizadora del pasado pero, a su vez, un tipo de representación que salve a la memoria de la melancolía contemplativa, de la rememoración ritualista e individualista del trauma del pasado. Para ello, es necesario entender la memoria como un proyecto siempre *en curso*: “[...] hay que llevar la crítica de la memoria a intervenir en el campo de discursos del presente para que elabore nuevas *conexiones vitales* que la alejen del punto fijo (muerto) de lo *ya sido*.”²³⁴

Si la transición postdictatorial ha convertido en "lugar común" la oposición -simple- entre recordar (mirar hacia el pasado) u olvidar (dar vuelta la página), le corresponde a la crítica intelectual multiplicar las preguntas en torno a los *problemas de lenguaje y representación, de figuración y simbolización, de voz y narración* que implica citar el pasado. *¿Qué recordar*: totalidad o fragmentos; monumento épico o ruinas alegóricas; construcciones ideológicas o quiebres utópicos? *¿Cómo recordar*: recurriendo a qué motivos conceptuales, a qué figuras expresivas, para tramar cuáles relaciones entre descomposición y recomposición del sentido? *¿Para qué recordar*: para ingresar la memoria del pasado a las rutinas de comprensión oficiales o bien, al contrario, para abrir huecos y perforaciones que rompan los calces normalizadores del presente?²³⁵

²³³ *Ibidem*, pp. 192-193.

²³⁴ *Ibidem*, p. 193.

²³⁵ *Ibidem*, p. 193.

1.3.2. Arte y política: la inminencia como resistencia estética

Uno de los temas fundamentales de los debates teóricos de los últimos años se ha centrado en la posibilidad del arte como potencia política. Dentro del problema de la representación del arte y la memoria esta potencialidad en relación al concepto de resistencia se nos presenta fundamental. Jose Luís Brea en su artículo “Retóricas de la Resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante ‘capitalismo antihegemónico’),”²³⁶ nos transmite la urgencia de distinguir los imaginarios de dominación de los dominantes y de diferenciar las resistencias de aquellos discursos artísticos que no son más que retóricas disfrazadas de antisistémicas. La manera de diferenciarlas, apunta, es mediante su práctica: el verdadero arte de resistencia es ante todo un arte autorreflexivo que se cuestiona sobre su propio hacer; en nuestro contexto las obras que se cuestionan sobre la propia memoria y su representación. Pero esta necesidad no yace únicamente en el terreno artístico, sino que es igual de fundamental en el campo teórico para potenciar prácticas que sí resistan a los discursos dominantes. Con relación a la memoria es fundamental una teorización de rigor temporal y singular para escapar de los sentimentalismos, la reducción a lo particular y el proteccionismo.

Por otro lado, Néstor García Canclini considera fundamental la identificación de los actores para quitar vaguedad a la noción de resistencia. En su artículo “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”²³⁷ explica algunos de los aportes sociológicos y antropológicos sobre la recepción del arte que han hecho visibles las mediaciones que intervienen entre obras y espectadores. Para Canclini, la experiencia estética es un aprendizaje transformador²³⁸ en cuanto los artistas y sus producciones contribuyen a replantear el mapa de lo perceptible y lo pensable, pero esto no implica que los replanteamientos devengan decisiones y acciones transformadoras en sí mismas: “[...] el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso.

²³⁶ Brea, José Luis, “Retóricas de la Resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante ‘capitalismo antihegemónico’),” *Estudios Visuales*, nº 7, 2010, pp. 8-13.

²³⁷ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, *Estudios Visuales*, nº 7, 2010, pp. 16-37. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6824452>

²³⁸ *Ibidem*.

O suspendido”.²³⁹ La resistencia es un efecto y reacción al poder, y no una política en sí misma.

En este sentido, nos es útil su concepto de “inminencia” que, como núcleo del hecho estético, tiene una especificidad que “reside en este modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, esa inminencia de una revelación.”²⁴⁰ No se trata de un estado sino de una “disposición dinámica y crítica”²⁴¹ que ayuda a entender la dimensión de la resistencia del arte que no trabaja con representaciones literales ni espectacularizaciones (codificaciones fácilmente asimilables por el sistema-mundo) sino con los restos, ruinas, desgarros, con “lo que queda” para mostrar “lo que no aparece”.²⁴² Un arte que revele, como también lo debe hacer la crítica cultural para Nelly Richard, los mecanismos a través de los cuales se configuran las propias imágenes y los imaginarios.

Las acciones artísticas ensayan salidas de este hechizo. Una es el modelo pedagógico: mostrar fotos de las víctimas de una dictadura o una “limpieza étnica” para volver visible lo ocultado y provocar indignación. Cuando comprobamos que estas denuncias tienen pobres efectos descubrimos que no hay una continuidad automática entre la revelación de lo escondido, las imágenes y los procedimientos con los que comunicamos, las percepciones y las respuestas de los espectadores. Estos fracasos se deben a que en zonas del arte contemporáneo subsiste una estética de la mimesis. El arte no nos vuelve rebeldes por arrojarnos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos fuera del museo. Quizá pueda contagiarnos su crítica, no sólo su indignación, si él mismo se desprende de los lenguajes cómplices del orden social.²⁴³

Esta consideración del arte como potencia implica un nuevo cuestionamiento entorno a la representación y los lenguajes que deben huir de lo asimilable y asumible por el orden social. Mieke Bal en “Arte para lo político”²⁴⁴ se aproxima a una teoría del arte político a partir de la obra de Doris Salcedo, en la que afirma la necesidad de no referencialidad, de abstinencia de representación y apuesta por la ambigüedad. Más que representar, explica, el arte debería intervenir en lo político asumiendo que la concentración temática (lo explícito)

²³⁹ *Ibidem*, p. 30.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 27.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 28.

²⁴² *Ibidem*, p. 26.

²⁴³ *Ibidem*, p. 29.

²⁴⁴ Bal, Mieke, “Arte para lo político”, *Estudios Visuales*, nº 7, 2003, pp. 40-65.

lo des-potenciaría. Ante todo, el arte ha de ser eficaz como arte. La eficacia practicable del arte es, según Rancière, una “eficacia paradójal”: no surge de la suspensión de la distancia estética, sino que “los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo.” Esta “política de la estética” surge de las “[...] formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo sensible y de producción de los afectos [que] determina capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible.”²⁴⁵

1.3.3. Lo “refractario”, el montaje y la alegoría: las posibilidades de la representación

Si el sujeto ya no puede hablar inmediatamente, al menos ha de hablar [...] mediante las cosas, mediante su figura extrañada y lesionada

T.W. Adrono

El problema sobre la representación de la experiencia traumática de la tortura desde el conflicto con el lenguaje, la palabra y el signo está relacionado con muchas de las teorías que Nelly Richard elabora acerca de la representación y la memoria en el marco de la postdictadura chilena. Acuñando la idea de la “estrategia de lo refractario” para definir aquellas prácticas artísticas que son “[...] hechas para ser inasimilables por cualquier sistema cultural oficial al plantear algo no traducible a lo lógica totalitaria [...]”.²⁴⁶

²⁴⁵ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, op. cit., p. 67.

²⁴⁶ Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p.113. La teoría sobre lo refractario en Richard está inspirada en el concepto “refractario” acuñado por Walter Benjamin, el cual apelaba a un arte de resistencia. En el caso de Richard esta teoría hace referencia a las producciones chilenas de la llamada escena de Avanzada que, para ésta, formulan un ejemplo claro que trabaja más allá de los reduccionismos y elaboraciones discursivas y estéticas dicotómicas y reductivistas.

Sólo así el recuerdo del horror no perderá su valor de *negatividad refractante*, en medio de tanto sensacionalismo periodístico de la verdad en bruto. A la crítica le corresponde también preocuparse de que ciertos recuerdos "intratables" no pierdan su valor de negatividad y refracción, en medio de un paisaje de la memoria plegado a las consignas de hipervisibilidad del mercado, al flash mediático y su voyeurismo de la mirada que promueven el efectista desnudamiento del recuerdo.²⁴⁷

Como comentábamos anteriormente, para Richard la representación debe contener en sí misma la crisis constante de la contradicción, la fragmentariedad y el residuo que huye de falsas reconciliaciones sobre las categorías que se perdieron tras la irrupción del golpe o, en el caso de la tortura -de la *demolición*-²⁴⁸, y asuma la imposibilidad de una continuidad histórica. En este sentido, un arte refractario debe hacer visible lo irreconocible, lo desfigurado, lo ausente, lo irreparable de la representación y del lenguaje y huir de los parámetros dicotómicos impuestos tanto desde el poder -a través de la imposición de un régimen de verdad anclado en lo disciplinario- o, por el contrario, en un tipo de manifestación que intente reparar o suturar los regímenes y categorías previas a la pérdida de su referencialidad.²⁴⁹ Por tanto, el dilema de la representación debe huir de la “linealidad argumentativa”, “la figura tipificada de la víctima” y “la fatiga producto de las ideologizaciones discursivas de la mirada del vencido.”²⁵⁰

Haber formulado significados simplemente opuestos, contrarios al punto de vista del dominador, sin buscar atentar contra la gramática de la significación que sobredeterminó la lógica del enfrentamiento, era mantenerse inscripto en la misma linealidad dualista de una construcción maniquea del sentido [...] (positivo/negativo), sin llegar a cuestionar su tipología de la representación.²⁵¹

²⁴⁷ Richard, Nelly, “La crítica de la memoria”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, nº 15, 2002, pp. 192-193.

²⁴⁸ Véase apartado 1.2 parte II de esta tesis.

²⁴⁹ El pensamiento de Richard está profundamente sustentado en la crítica antihistoricista benjaminiana que entiende la historia (de los oprimidos) como una discontinuidad, en contraposición al discurso histórico hegemónico elaborado por los “vencedores” que se sustenta en la continuidad y linealidad. Benjamin, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México D.F: Editorial Itaca – Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008 [1939].

²⁵⁰ Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 130.

²⁵¹ *Ibidem*, p.113.

Siguiendo esta idea, son interesantes los dos conceptos clave con los que trabaja García García sobre lo que llama “trastorno de la historia”: por un lado la figura de la alegoría y, por otro lado, la idea de “montaje”. Para García hay dos rasgos que unen los conceptos de “alegoría” y “montaje” en el pensamiento de Benjamin: la crítica de toda concepción simbólica o totalizante de la significación y su especial importancia para pensar el problema de la imagen. Existe, por el contrario, un matiz que los separa: “si la alegoría es la protesta que destituye todo régimen de significación ante el sufrimiento y el sinsentido, el montaje es la apuesta constructiva que *resta* tras el desmembramiento de la totalidad.”²⁵² Benjamin mantiene la tensión entre ambos sustrayéndose de una lectura unilateral y trabaja con una permanente “oscilación entre la melancólica destitución de la alegoría, su fijación en la *pérdida*, y la pasión constructivista del montaje, su compromiso con un *trabajo* (de duelo), tensa el arco de los debates contemporáneos sobre “memoria” y “representación del horror.”²⁵³

En los últimos años la figura y el pensamiento de Walter Benjamin han tenido un papel preponderante en el debate sobre las “políticas de la memoria” y, sobre todo, respecto a la dimensión visual de los debates contemporáneos entorno a imagen y memoria y las experiencias del trauma y la pérdida (Auschwitz, Apartheid, dictaduras latinoamericanas, Franquismo español, etcétera); sobre todo en su *Tesis sobre la historia historia* (1939) y el concepto de “imagen dialéctica”. La importancia de la memoria y su lugar intersticial entre pasado y presente pone un énfasis en la memoria como proceso, como dialéctica

²⁵² García García, Luis Ignacio, “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, op. cit., p. 158. El concepto de montaje se aborda en el trabajo de Walter Benjamín *Calle de dirección única* (1928). En el trabajo de García García se retoman trabajos primerizos de Benjamin a través de una arqueología conceptual de las elaboraciones más tardías. Los conceptos de “alegoría” y “montaje” están en la base de las elaboraciones posteriores sobre la historia y la “imagen dialéctica”. El concepto de alegoría aparece abordado ampliamente por primera vez en el trabajo de Walter Benjamin *El origen del drama barroco alemán* (1928) y posteriormente en sus trabajos sobre Boudelaire que integran los *Pasajes* (1982). La alegoría (barroca) es para Benjamin un modo de expresión de una época en proceso de secularización y “descomposición de sentido”. En este contexto la alegoría es una manera de comprender el fin de una época en las guerras de la religión de la modernidad temprana. Por el contrario, los trabajos de Boudelaire abordan el concepto desde un entendimiento moderno en el contexto del capitalismo. En ambos casos la alegoría se ve atravesada por un carácter destructivo que se materializa en la representación. García García, Luis Ignacio, “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, *Constelaciones Revista de Teoría Crítica*, vol. 2, 2010, p. 158. Benjamin, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, op. cit.

²⁵³ *Ibidem*. La elaboración benjaminiana de estos conceptos es sintomática de su pensamiento contradictorio e irresoluble (a la vez que complementario), entre las impresiones entre entusiasmo y la melancolía con las que recibió el desarrollo de la técnica (la reproductibilidad, la máquina, etcétera). Benjamin, Walter, *La obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Editorial Itaca, 2003 [1936].

performativa. La imagen dialéctica en Benjamin media entre pasado y presente procesualmente. Para Benjamin la importancia del conocimiento histórico radica en las imágenes porque éstas presentan una ruptura en el continuum temporal y, por tanto, con el concepto positivista de progreso y modernidad.²⁵⁴

Estos conceptos que sirven para trascender el debate estanco sobre la irrepresentabilidad de la experiencia extrema del horror desde que Theodor Adorno formulara la aparente imposibilidad de “escribir poemas” luego de la barbarie que supuso Auschwitz. Los conceptos benjaminianos parten de una posibilidad de “sutura” (concepto estrechamente relacionado con las teorías de Jaume Peris Blanes respecto a la posibilidad representativa del trauma de la tortura en la postdictadura chilena, así como de Idelber Avelar y también de Nelly Richard). Los fragmentos y residuos pueden participar de un proceso de reelaboración a través de una búsqueda del cómo y cuál será el lenguaje que la posibilitará. Para García García, este ejercicio no es más que una manera de “[...] equilibrar la observancia ética contra toda idealización negacionista del sufrimiento y el reclamo estético de formas de representación (anómalas, desfiguradas, informes) a la altura de tal “objeto”.²⁵⁵ El interés por lo deshechado, por las ruinas de la historia, por lo fragmentario supone una “resistencia a toda voluntad de sistema” y compone un núcleo metodológico de la alegoría y el montaje.

[...] si bien ambas son formas de comprensión y de exposición de los deshechos, el dispositivo de representación será diferente en cada caso. Si ambos parten de la experiencia de una disolución, de una pérdida, la alegoría es el melancólico (anti-)monumento de la destrucción, que en su “absorción meditativa” ante las ruinas se resiste a toda pretensión de idealización; mientras que el montaje es el método de construcción que el materialista histórico emplea, como ingeniero, para levantar, con esas ruinas de la historia, un “armazón” filosófico para preparar el “despertar histórico” que es en Benjamin la acción política (y no la melancólica meditación).²⁵⁶

²⁵⁴ Cadenas Cañón, Isabel, *Poética de la ausencia: formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Op. cit., pp. 11-62.

²⁵⁵ García García, Luis Ignacio, “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, op. cit., p. 160.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 164.

Construcción y destrucción van de la mano en el pensamiento de Benjamin. La alegoría pone en cuestión la unidad reconciliadora entre forma y contenido y actúa de forma autónoma como experiencia del lenguaje y el mundo, distanciándose de la alegoría clásica entendida como símbolo. Si el símbolo prescribe, ya desde su propia etimología, la unidad reconciliada entre forma y contenido, la alegoría se demora en la ruptura de esta relación, en las opacidades del vínculo entre el significado y el signo.

Si la alegoría es una figura de la representación asentada en la experiencia barroca del trastorno del mundo, de la fugacidad y caducidad de lo real, la genealogía del montaje remite al contexto profano y estrictamente moderno del capitalismo industrial.²⁵⁷ Por su parte, el montaje es la estrategia que intenta reconstruir un sentido posible a partir de estos despojos y fragmentos. Desde una visión occidentalista sobre la decadencia de la modernidad, sus contradicciones y ruinas, las teorías de Walter Benjamin nos sirven, como nos enseña el trabajo de Nelly Richard o Idelber Avelar, para entender otros fenómenos estéticos y políticos en diferentes momentos y geografías como pueden ser los contextos dictatoriales y postdictatoriales del Cono Sur latinoamericano. Las complejas conceptualizaciones de Benjamin elaboradas para pensar los tiempos de quiebre de sentido, pueden ser abordadas desde el legado del exterminio, la representación del horror y las políticas de la memoria, el análisis de la elaboración del trauma y el choque entre memorias en disputa también en América Latina.

La alegoría es el trabajo desde la superficie misma de los fragmentos. La aproximación entre alegoría y trabajo de recuerdo está presente en el trabajo de Nelly Richard, que recurre también a la figura de la alegoría benjaminiana entendida desde la memoria “como traza y reinscripción.”²⁵⁸ Para ésta, la alegoría funciona en una nueva constelación significativa donde las diversas identidades fragmentadas y desintegradas intercambian sus ruinas y sus “vestigios de representación.”²⁵⁹ Esta relación de fragmentos de las identidades atenta contra las categorizaciones de las políticas oficiales; la alegoría prepara al lector para la vivencia moderna del shock, para la cosificación del mercado, para lo irredento de la vida en el alto capitalismo, mostrándole el puzzle como modelo de la experiencia en base a fragmentos, desmembramientos, ruinas, derrumbes y hundimientos. En el marco de la postdictadura, el

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 166.

²⁵⁸ Richard, Nelly, *Fracturas de la Memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 120.

²⁵⁹ *Ibidem*.

golpe de Estado entendido como un golpe a la representación, produce una ruptura con una posible referencialidad histórica previa y, por tanto, con la idea de continuidad histórica que había sido el núcleo central de las reflexiones bejaminianas.²⁶⁰

En el trabajo *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* Idelber Avelar se apropia del concepto bejaminiano de alegoría para enfatizar el vínculo entre alegoría y duelo. “La postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo”, dice Avelar, “En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres.”²⁶¹ La petrificación de la historia, la extinción de la trascendencia del sentido y la crisis de las visiones totalizantes que la alegoría vehiculiza resultaría especialmente pertinentes para pensar los tiempos postdictatoriales como tiempos de la derrota y del duelo. Así “derrota histórica, inmanentización de los fundamentos de la narrativa u alegorización de los mecanismos ficcionales de la representación, serían teóricamente coextensivos, originarios.”²⁶²

La idea y la práctica del montaje se encuentra también inserta en diferentes trabajos sobre la memoria, los cuales remarcan su inflexión política, como un tipo de ejercicio de memoria que muestra explícitamente las uniones, suturas y empalmes entre las diferentes piezas. Tal como comenta Avelar, “[...] para que la tarea de escritura no aparezca naturalizada es que exhibimos su carácter de artificio y su dimensión política.”²⁶³ Una de las dos ideas fundamentales del trabajo de García García es que muchos artistas en postdictadura encuentran en el montaje una suerte de maquinaria histórica y una estrategia política partiendo del plano estético. El montaje opera como paradigma fundamental en muchas de sus estrategias visuales, que también son políticas de la memoria. Parte de un gesto que pretende superar una actitud melancólica sobre la pérdida (ya que la posibilidad resitutiva ha quedado anulada por la caída del aparato representacional previo al golpe) y abrirse a una

²⁶⁰ Benjamin, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, op. cit.

²⁶¹ Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 22.

²⁶² *Ibidem*, p. 22.

²⁶³ *Ibidem*.

construcción que parte de los “documentos” y fragmentos de lo ya sido, crenado una narrativa artificial y ficcional que elabora nuevos sentidos.

La segunda idea principal de García García es que “La alegoría es al montaje, según Benjamin, lo que la melancolía al luto según Freud. Si en la alegoría hay una fijación en la pérdida que reduce al yo y lo aparta de la acción en la dirección de la absorción meditativa del melancólico [...], en el montaje hay un verdadero trabajo que, a partir de la pérdida, construye nuevos lazos y conexiones de sentido que apuntan directamente a la acción, e incluso, en el caso de Benjamin, a la acción política. Sin embargo, como lo plantea Avelar, deberíamos ir más allá de la esquemática dicotomía freudiana, y más bien pensar las contaminaciones entre los trabajos de la melancolía (que insiste testaruda en lo que no fue) y los del luto; entre las formas de la alegoría y su desmembramiento melancólico, y las apuestas de resignificación del montaje y su trabajo constructivo.”²⁶⁴

²⁶⁴ García García, Luis Ignacio, “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, op. cit., p. 181.

CAPÍTULO 2

ESTADO DE LA CUESTIÓN: ACERCAMIENTOS GENEALÓGICOS, BIBLIOGRÁFICOS, CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES AL OBJETO DE ESTUDIO

La construcción de un estado de la cuestión sobre la relación entre las prácticas artísticas y la producción de discursos de memoria y el trauma en la historia reciente uruguaya es una tarea compleja a diversos niveles. A grandes rasgos, las investigaciones que involucran las prácticas artísticas en la coyuntura dictatorial y postdictatorial han sido hasta hace relativamente poco tiempo escasas y dispersas. Se trata de un campo que ha sido abordado de manera difusa y fragmentaria desde la academia y la crítica cultural. Las mismas especificidades de la coyuntura sociopolítica han ahondado las complejidades a la hora de aproximarse a estos temas de manera sistemática. Debido a la instauración del régimen dictatorial en la década de los setenta, existe una complejidad agregada para establecer un estado de la cuestión sobre el arte uruguayo de las últimas décadas. La represión, la censura y el control sobre los medios de comunicación impuso dificultades sobre la propia producción artística, su conservación, teorización e historización, lo cual generó ciertas barreras para las investigaciones posteriores sobre este período.

Los propios artistas formaron parte de las listas de presos y exiliados; sus obras estuvieron expuestas al vandalismo, la censura y la desaparición. El momento de incertidumbre y el estado de control condicionó, además, el desarrollo de un tipo de producción de carácter clandestino y efímero, lo que ha dificultado aún más su

conservación²⁶⁵, así como la organización y accesibilidad de archivos relacionados con estas prácticas.²⁶⁶ Estas circunstancias han contribuido a la formación de un panorama intrincado para el acceso a materiales y documentos vinculados a las obras y las prácticas de los artistas y grupos intelectuales. En otros casos, la represión ocasionó la desaparición de archivos completos, como fue el paradigmático caso del archivo personal del artista Clemente Padín en la década de los setenta.²⁶⁷

En el planteamiento de nuestro estado de la cuestión se trazará un recorrido bibliográfico de los estudios académicos sobre el pasado reciente. La mayor parte de estos trabajos, centrados en los diversos aspectos del Uruguay dictatorial así como en los procesos de la transición democrática y postdictadura, han sido abordados desde las ciencias sociales, las ciencias políticas o la historia social, política o económica.²⁶⁸ Los trabajos referentes a la

²⁶⁵ Este es el caso, por ejemplo, de algunos trabajos del grupo *Los Otros*, compuesto por Carlos Musso, Carlos Seveso y Eduardo Miranda, con poca recepción en la crítica del momento. Eran apuestas muy radicales de crítica a la situación de la represión dictatorial aunque no tanto en clave de denuncia, sino, como explica Eduardo Miranda, por la necesidad de “sacarse algo de adentro”. Trabajaron sobre todo con instalaciones y ambientaciones efímeras fuera de los espacios institucionales, lo que generó una red de espacios y agentes artísticos alternativos. Son los casos de *Ambientación con zapatos* (1980) en el taller de Rubén Zina Fernández o su último trabajo *Ambientación con Frazada* (1982) en el mismo taller, en la que usaron frazadas y materiales precarios. Véase Puchet, May, *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Yaugurú, 2014, p. 51.

²⁶⁶ Sobre el estudio de archivos vinculados al pasado reciente es fundamental el trabajo de investigación supervisado y gestionado por la Dra. Vania Markarian y por el equipo de trabajo compuesto por Eugenio Ámen, Mariela Cornes e Isabel Wschebor cuyos resultados se publicaron parcialmente bajo el título: *Relevamiento de archivos y repositorios documentales sobre derechos humanos en Uruguay*. Esta investigación supone el primer registro sistemático de los lugares donde consultar sobre temáticas relacionadas a los derechos humanos en Uruguay, haciendo hincapié en los hechos sucedidos desde los setenta en adelante, con relación a la represión y la dictadura cívico-militar. Este compendio tiene el objetivo de visibilizar un panorama difuso e intrincado respecto a la localización, estado de conservación, organización y accesibilidad de dicha documentación que abarca desde archivos sindicales, archivos de comisiones y organizaciones de derechos humanos a archivos universitarios, archivos personales privados, bibliotecas, instituciones públicas y teatros entre otros. Véase Markarian, Vania; Ámen, Eugenio; Cornes, Mariel; et. al., *Relevamiento de archivos y repositorios documentales sobre derechos humanos en Uruguay*. Montevideo: Archivo General de la Universidad de la República - Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo - Dirección Nacional de Derechos Humanos - Ministerio de Educación y Cultura, 2007.

²⁶⁷ Véase apartado 2.1 parte III de esta tesis.

²⁶⁸ Entre estas publicaciones podemos destacar: González, Luis Eduardo, “Transición y restauración democrática”, en V.V.A.A., *Uruguay y la democracia* (tomo III). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1985, pp. 109-119. Ruiz, Liliana, “Uruguay: la transición desde una perspectiva comparada”, en V.V.A.A., *Uruguay y la democracia*, op. cit., pp. 133-136. Martorelli, Horacio, *Transición a la Democracia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984. De Armas, Gustavo, “De la sociedad hiperintegrada al país fragmentado. Crónica del último tramo de un largo recorrido y restauración democrática”, en Caetano, Gerardo (comp.) *20 años de democracia. Uruguay: 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus, 2005, pp. 276-283. Calvo, Juan José; Pellegrino, Adela, “Veinte años no es nada...”, en Caetano, Gerardo (comp.) *20 años de democracia. Uruguay: 1985-2005: miradas múltiples*, op. cit., pp. 251-268.

formación de discursos de memoria en el contexto uruguayo han sido mayoritariamente analizados en su intersección con los conflictos políticos, económicos y sociales.²⁶⁹

Tradicionalmente ha habido una escasez importante de investigaciones que profundizaran la intersección entre prácticas artísticas y procesos políticos, discursos de memoria, etcétera. Sin embargo, en los últimos años se han publicado trabajos de carácter crítico y académico que, aunque parciales, han supuesto un avance en la construcción de una cartografía más amplia sobre la producción artística uruguaya del período, sus vinculaciones con los procesos sociopolíticos y sus confluencias con la construcción de memorias. Pero para construir un estado de la cuestión sobre este problema es necesario esbozar primeramente un panorama histórico sobre los debates y conflictos entorno al arte y su relación con lo político, desde la modernidad hasta la posmodernidad, pasando por el constructivismo, el concretismo y la abstracción hasta llegar al conceptualismo, la acción y la performance en la crisis del discurso y valores de la modernidad.

La postdictadura como marco cronológico y conceptual no puede entenderse sin abordar primeramente el período dictatorial desde sus conflictos culturales y artísticos. Esto no significa estudiar las implicaciones de los discursos y políticas culturales del aparato militar, sino entender cuáles fueron las propuestas artísticas y culturales de la resistencia a la represión, para lo cual es necesario trazar un diagnóstico de los debates y las aportaciones historiográficas y bibliográficas de los estudios que se han generado hasta el momento.

2.1. Apuntes terminológicos y cronológicos sobre el concepto postdictadura

“Nombrar es ejercer un control de la significación y, también, fijar la conveniencia terminológica de las palabras de acuerdo a ciertos pactos de legitimación sociocomunicativa”²⁷⁰, sentencia Nelly Richard sobre el problema del sentido y los usos de

²⁶⁹ Algunos artículos fundamentales se encuentran en la compilación de Rico, Álvaro (comp.) *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1995.

²⁷⁰ Richard, Nelly, “Introducción”, en Richard, Nelly; Moreiras, Alberto (eds.) *Pensar en/la postdictadura*, op. cit., p. 9.

las categorías “transición” y “postdictadura” como términos para referirse al período tras la finalización de la dictadura chilena. Esta idea, que también nos sirve para abordar el problema de la terminología en el contexto uruguayo, nos advierte que es en el mismo nombre donde se erige un conflicto profundo sobre la significación y abordaje del período que aquí nos convoca. Hablar en términos de postdictadura, transición, pasado reciente o fin de siglo implica diferencias sustanciales a nivel histórico, cronológico, ideológico, político y económico, incluso a nivel cultural. En esta tesis utilizaremos estos términos para referirnos a aspectos tanto del período dictatorial como postdictatorial; sin embargo, es con el término postdictadura con el cual identificaremos el período que abarca esta investigación, tanto desde un punto de vista cronológico como conceptual, social y cultural.

Delimitar el período denominado como transición o postdictadura en Uruguay es una tarea compleja y los especialistas no siempre han estado de acuerdo a la hora de establecer sus marcos cronológicos y conceptuales. Para investigadores como Álvaro Rico, el período abarcaría desde 1980 -momento en que inicia la transición misma de la dictadura militar- hasta 1989 -momento de ratificación de la Ley de Caducidad, hecho que implica la consolidación social del aparato de la impunidad y la legitimidad democrática. En cambio, para Hugo Achugar el período transicional abarcaría desde 1985 -momento de la finalización oficial de la dictadura militar- hasta el año 2005 -momento de inflexión política en el que la izquierda gana las históricas elecciones nacionales. Para otros investigadores, la transición se trata de un momento interior al período dictatorial que inicia en 1980 -cuando los militares convocan un referéndum para ratificar la misma constitución elaborada por el régimen- y se extiende hasta 1985 -momento oficial del fin del régimen militar.²⁷¹

La dictadura tuvo un papel definitorio en la reconfiguración de las identidades sociales y nacionales. El golpe como “quiebre de la representación” impuso la necesidad de reconstrucción de los imaginarios simbólicos, estéticos y políticos que habían regido hasta el momento. Hasta la dictadura militar había habido un consenso respecto a los relatos

²⁷¹ En 1980 los militares convocan un referéndum para ratificar la constitución que ellos mismos habían elaborado. Para algunos investigadores como Roniger y Sznajder, esta constitución imponía un modelo de democracia autoritaria adaptada ideológicamente al régimen, y la estrategia del referéndum respondía al objetivo de adaptarse a la líneas políticas tradicionales de la civilidad uruguaya previa al régimen. Roniger, Luis; Sznajder, Mario, “La reconstrucción de la identidad colectiva del Uruguay tras las violaciones de los derechos humanos por la dictadura militar”, *Araucaria*, n° 9, 2005, p. 48. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28250903>

históricos sobre Uruguay y su identidad colectiva, anclada en la modernidad, el desarrollo, la herencia europea de las migraciones, el criollismo y una idea y sentimiento de diferenciación respecto a su marco geográfico y cultural latinoamericano. La autodefinición como nación civilista y pacífica en oposición a las trayectorias convulsas e inestables de los países vecinos como Argentina o Brasil fue la base de lo que Achugar llamará sentimiento de “excepcionalidad”, fenómeno que en realidad comparte con todos los relatos oficiales de los nacionalismos.²⁷² Sin embargo, el Uruguay de 1985 es diferente al de los años sesenta y principios de los setenta política, económica, social y, sobre todo, culturalmente. Las consecuencias de la dictadura sumado a las transformaciones tecnológicas y sociales de la posmodernidad con sus nuevos cánones y valores también intervendrán en este contexto postdictatorial conflictuando un relato identitario tradicional que se había sustentado en la noción de una sociedad hiperintegrada y homogénea.

Nelly Richard desconfía del término transición, pero también del término postdictadura. Por un lado, el uso hegemónico del concepto transición implica el supuesto de un “tránsito entre dos tiempos” de un tiempo de autoritarismo y represión a un período democrático pactista y consensual. Sin embargo, la aparente ingenuidad del término parece olvidarse que esta transición no fue un período intermedio entre represión y libertad, sino que implicó un proceso que encaminó y adaptó las estructuras dictatoriales a una democracia de corte neoliberal. Erigida sobre un pacto del olvido de la represión conllevó lo que Richard llamará un “sociologismo administrativo”, es decir, un proceso por el cual el Estado deja de ser sujeto para convertirse en un objeto de la economía.

Como argumenta García Fanlo, la transición “[...] implica una coexistencia entre lo que va dejando de ser actual (sociedad disciplinaria-sujetos productores) y lo que va

²⁷² Achugar, Hugo, “Veinte largos años. De una cultura nacional a un país fragmentado”, en Caetano, Gerardo; Achugar, Hugo, et. al., *20 Años de Democracia. Uruguay: 1985-2005: miradas múltiples*, op. cit., p. 427. Si bien tradicionalmente el relato identitario nacional se ha basado en los conceptos de civilismo, pacifismo y estabilidad democrática, Carlos Moreira ha desarrollado una teoría que contradice dicha creencia. Centrándose en el estudio de las dos etapas de transiciones -entre 1876 y 1904, con el proceso modernizador que marcó el fin del proto-Estado decimonónico y el nacimiento del batllismo y entre 1958 y 1973, con la crisis del modelo batllista y la emergencia de la época postbatllista- explica cómo las épocas de aparente estabilidad política y social venían precedidas por épocas de convulsión y violencia. “Ambas significaron la emergencia de actores que, a diferencia de las épocas consolidadas, cumplieron el papel de contendientes armados con proyectos antagónicos sobre la época por venir.” Moreira, Carlos, “Problematizando la historia de Uruguay: un análisis de las relaciones entre el estado, la política y sus protagonistas”, en López Maya, Margarita; Iñigo Carrera, Nicolás; Calveiro, Pilar (eds.) *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2008, p. 372.

deviniendo en actual (sociedad de control-sujetos consumidores); pero también implica que unos dispositivos no son reemplazados por otros, sino que todos se integran dentro de la red de poder-saber, de modo que los dispositivos disciplinarios siguen disciplinando pero, a la vez, son integrados a nuevas funciones de control: producción-consumo, disciplina-control.”²⁷³ Esta reflexión de García Fanlo -esencial para entender el funcionamiento de los dispositivos- nos sirve para comprender el papel y las dimensiones del dispositivo disciplinario de la prisión y la tortura en Uruguay, sus implicaciones en el “reparto de lo sensible”, el conjunto social, en la subjetivación política, en el “régimen estético del arte”, en la configuración de una “comunidad de sentido”.²⁷⁴

Por otro lado, el término “restauración democrática” es para Hugo Achugar un término reconciliador que, cargado de buenas intenciones, asume una posición de nostalgia respecto al momento pre-golpe, como si todo el proceso ocurrido entre 1973 y 1985 no fuese más que un paréntesis inscrito en un relato histórico más amplio y continuo. Como explica, “[...] este posicionamiento implica no solo tender un manto de silencio sobre las violaciones a los derechos humanos, sino además creer que era posible una vuelta atrás: restaurar un orden social, político y cultural “abolido transitoriamente” durante el intermedio de la dictadura.”²⁷⁵ Álvaro Rico remarca que la reconstrucción de la historia como una “historia de culpables” fue justamente uno de los problemas principales del período a nivel político. Se trata de un relato histórico que recurre a los hechos de finales de los años sesenta y principios de los setenta para poner en el punto de mira el accionar de la guerrilla y los movimientos estudiantiles y obreros como iniciadores de la desestabilización política y social.²⁷⁶

Hablar en términos de “fin de siglo”, por otro lado, inscribe el período dentro de una cronología más general de corte global y apunta a procesos y transformaciones sociales y culturales que van más allá de lo ocurrido entre 1973 y 1985 y que no pertenecieron

²⁷³ García Fanlo, Luís, “¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben”, *A parte Rei: revista de filosofía*, n° 74, 2011, p. 7. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3644313>

²⁷⁴ Por “comunidad de sentido” nos referimos a la “comunidad de sentir a la que Rancière se refiere como sistema que en una comunidad sostiene y permite las posibilidades de consenso; lo que hace que “cualesquiera que sean nuestras divergencias, de ideas y aspiraciones, percibamos las mismas cosas y les damos la misma significación.” Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, op. cit. pp.71-72.

²⁷⁵ Achugar, Hugo, “Veinte largos años. De una cultura nacional a un país fragmentado”, op. cit., p. 428.

²⁷⁶ Rico, Álvaro, “Política, historia y memorias en el Uruguay posdictadura”, en Medalla, Tania; et. al., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010, pp. 186-187.

exclusivamente a los procesos nacionales de Uruguay, sino a un marco geopolítico más amplio. La dictadura supuso un corte, pero la sociedad mantuvo muchas de sus características a pesar de esta fractura. Como dirá Achugar “hay cambios culturales y sociales que escapan a la periodización anclada exclusivamente en la dictadura.”²⁷⁷

Como veremos más adelante, una de las consecuencias de la dictadura fue el fenómeno de la fragmentación social y la producción de subjetividades en conflicto a las que es imprescindible remitirnos para poder pensar los cambios culturales y generacionales del período y la crisis de la universalidad y homogeneidad del modelo tradicional de cultura nacional.²⁷⁸ Esto implicará una complejización y multiplicación de los discursos de la memoria sobre el período, que trascenderá los marcos de los discursos oficial y tradicionalmente constituidos. Como dirá Achugar “[...] ya no es posible evaluar los procesos culturales solo desde la clase media letrada, aún cuando la información sobre los cambios en distintos sectores de la sociedad uruguaya no esté lo suficientemente sistematizada. Y esto en sí mismo constituye una de las transformaciones culturales más importantes de los últimos años.”²⁷⁹ La idea que elabora Achugar está respaldada también por Álvaro Rico, quien sentencia que el período dictatorial trastocó y reestructuró las formas de convivencia y valores de la sociedad, la idea de “excepcionalidad” y sus relatos de identidad colectiva.

La memoria histórica y la memoria cultural tienen clivajes generacionales, sociales, ideológicos y geográficos. No es lo mismo la memoria de quien vivió en Montevideo que la de aquellos otros que lo hicieron en el interior del país, no es lo mismo la memoria de quien participó activamente en la lucha por el voto verde que la de quien ni siquiera se enteró de lo que estaba votando. ¿Cómo determinar cuál es el sujeto social que representa los cambios culturales de estos veinte años? ¿En cuál de ellos centrar el análisis? La multiplicidad de escenarios supone también una multiplicidad de sujetos.²⁸⁰

Tras la caída de los valores tradicionales que implicó el golpe, se produce un quiebre en el modelo tradicional de cultura, ligada al imaginario de las clases medias letradas, la

²⁷⁷ Achugar, Hugo, “Veinte largos años. De una cultura nacional a un país fragmentado”, op. cit., p. 430.

²⁷⁸ Véase apartado I parte II de esta tesis.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 432.

²⁸⁰ *Ibidem*.

generación del 45 y la configuración de la universalidad de la cultura nacional de la modernidad europeísta. Con el regreso de la democracia, el lugar de la cultura debe replantearse en un escenario radicalmente diferente donde, además, los procesos de integración regionales y globales liderados por proyectos como el Mercosur, los tratados de libre comercio y los nuevos medios cambiaron radicalmente el horizonte cultural latinoamericano, marcado por una aspiración regional integracionista. Como explica Carlos Casanova, definir la dictadura militar como un “agente delegado” de las potencias capitalistas en el marco de la guerra fría implica entender que se trata de un sistema de gobierno “[...] reemplazable por los nuevos mecanismos de funcionamiento y tecnologías de poder, más ajustables al proceso de acumulación flexible del capital.”²⁸¹

En este sentido, y siguiendo la idea de Fanlo, la dictadura funcionó como un “agente delegado” que permitió el traspaso de sistema a la apertura del neoliberalismo. En palabras de Idelber Avelar el término transición, removido de la esfera de las ciencias sociales, designa una transición epocal totalmente novedosa que rearticula a los países latinoamericanos desde el modelo del estado nacional al modelo del mercado globalizado.

The term “transition” has been used to designate the truly epochal transition achieved by the dictatorships in shifting the countries of Latin America from the national state to the globalized market. This change in the understanding of the term not only removes the emphasis from an empirical-contingent problem and redirects attention towards a problem of foundational character, but also makes the truth of the transition visible, namely that the transition has led us to a place which appears no longer to be in transit, that is, a state of affairs which threatens us with its definitive stay.²⁸²

La crisis de las categorías pre-golpe se verá reflejada en el agotamiento de las políticas de izquierda tradicionales, pero también en una ruptura categórica con sus regímenes de

²⁸¹ Casanova, Carlos, “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición”, en Richard, Nelly; Moreiras, Alberto (eds.) *Pensar en/la postdictadura*, op. cit., p. 159.

²⁸² Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 253. “El término “transición” se ha utilizado para designar la verdadera transición epocal lograda por las dictaduras al trasladar a los países de América Latina del Estado nacional al mercado globalizado. Este cambio en la comprensión del término no solo elimina el énfasis de un problema empírico contingente y redirige la atención hacia un problema de carácter fundamental, sino que también hace visible la verdad de la transición, es decir, que la transición nos ha llevado a un lugar en el que parece que ya no está en tránsito, es decir, un estado de cosas que nos amenaza con su permanencia definitiva.” [La traducción es nuestra.]

verdad y, por tanto, con los regímenes estéticos. Carlos Casanova ve una relación entre el colapso de estas categorías -y, sobre todo, en la crisis del pensamiento marxista- y la “política de la desaparición” pues es bajo los regímenes militares cuando se construye la figura del enemigo de estado a través de la idea de “comunista”.²⁸³ En el caso uruguayo este “comunista” también contenía otras figuras como anarquistas, tupamaros, estudiantes o sindicalizados los cuales venían a proponer otros modelos políticos, económicos y de pensamiento basados, entre múltiples cuestiones, en la oposición al capitalismo imperante.

La recuperación democrática es el ejercicio de establecimiento de la “analogía de poder con la riqueza, y por restituir el lazo de las formas de la representación política con la forma del intercambio” dice Casanova.²⁸⁴ Mercado y consenso constituirán en la transición dos características indisociables del “gobierno delegado”, que se encargará de desplazar las medidas impuestas en el contexto represivo para reinscribirlas en las estructuras democráticas, lo cual necesitará de la instalación de una política del olvido sobre el pasado reciente para garantizar su supervivencia.

Como explica Nelly Richard, la transición en Chile se instauró como un marco que adaptó técnicamente los efectos de la violencia de Estado a la nueva coyuntura mercantilista. En sus palabras “las recientes transiciones democráticas en el cono sur están vinculadas a fuertes procesos de modernización neoliberal cuya condición de posibilidad es el olvido de la violenta depuración del cuerpo social realizada por las dictaduras en los primeros años de su constitución.”²⁸⁵ En este sentido, la transición no fue solo un periodo ni tampoco funcionó simplemente como un agente vehiculador de las políticas neoliberales, sino que actuó como un mediador oficial que apuntaló los lenguajes y valores de una sociedad recuperada para la cual el consenso fue imprescindible.

La transición neutralizó las conflictividades y las disputas, los antagonismos políticos y las polarizaciones ideológicas, centralizando un modelo democrático que sometió lo político (conflictos, antagonismos, indeterminaciones) a una especie de institucionalidad consensuada y programada. Una transición basada en criterios técnicos de administración de lo social en el marco de un proceso creciente de mercantilización y el consumismo que

²⁸³ Casanova, Carlos, “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición”, op. cit., p. 156.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 160.

²⁸⁵ Moreiras, Alberto, “Postdictadura y reforma del pensamiento”, *Revista de Crítica Cultural*, nº 7, 1993, p. 28.

Richard entenderá como táctica para hacer olvidar las subjetividades y los cuerpos dañados por la violencia de Estado, la tortura y la desaparición: “La imagen del consumo desplazó las imágenes mutiladas de las víctimas.”²⁸⁶

Dada la problemática inherente al uso del término “transición”, muchos de los especialistas han utilizado el término postdictadura para referirse al período que inicia tras la finalización del régimen dictatorial. Postdictadura es, en el Cono Sur, un término regional que comparte una geografía de la represión y la pérdida. A diferencia de la palabra “transición”, que remite a una continuidad y a un proceso de “re-agenciamiento”²⁸⁷ económico y cultural, y de transferencia de las transformaciones impuestas por la dictadura a la nueva coyuntura de la sociedad neoliberal, el concepto postdictadura hace persistir el pasado en el presente. La palabra contiene en sí misma la conservación de la memoria, la preservación del pasado traumático en el presente, “[...] retiene el eco de una nominalidad sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico de la transición quiso borrar.”²⁸⁸

Aún así, este término también ofrece problemas por el hecho de periodizar a partir de la dictadura en sí misma. Como explicábamos anteriormente, el “post” apunta a una semántica superadora, de ruptura y victoria sobre el período. Apunta a un quiebre, a un antes y un después y, además, “pareciera querer sincronizar la localidad experiencial con el éxito mundializado de los demás “post” (postmodernidad, postcolonialismo, etc.)”²⁸⁹, lo cual hace desconfiar de su uso a Nelly Richard. Para Achugar tiene también una connotación negativa y es que -al centrar su agenda en temas nodales del período represivo- se olvida de poner el foco en otros fenómenos que surgen a partir de 1985 que no están específicamente vinculados al período dictatorial. Poner el foco de la producción cultural con relación a “la violación de los derechos humanos, la democratización de la información y el conjunto de las prácticas sociales, la libertad de expresión y todo aquello que, durante el tiempo del autoritarismo dictatorial, fue cancelado, prohibido o violado”²⁹⁰, tiene para Achugar un carácter restrictivo.

²⁸⁶ Richard, Nelly, “La crítica de la memoria”, op. cit., p. 190. Para Richard el sorpresivo arresto de Pinochet en Londres en 1998 hizo estallar el silencio promovido por la política del consenso provocando el “retorno de lo reprimido” (expresiones contestatarias, voces heterogéneas, conflictivas y disidentes) que colocó la memoria en escena “como zona de *enunciación política, de performatividad mediática y de intervención callejera.*”

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 188.

²⁸⁸ Richard, Nelly, “Introducción”, op. cit., p. 10.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Achugar, Hugo, “Veinte largos años. De una cultura nacional a un país fragmentado”, op. cit., p. 429.

A no ser que se considere que estrictamente todo lo que surge en la sociedad uruguaya a partir de este momento deba ser entendido desde la coyuntura represiva y su legado, para éste no parece justo pensar de esta manera, ya que existen rasgos culturales que trascienden el período cuyos antecedentes debemos ubicar mucho antes de 1973.

No es hasta mediados de los años noventa cuando en Uruguay comienzan a emerger los trabajos relativos a la memoria, cuando el debate y los reclamos de los derechos humanos vuelven al espacio público y a la esfera social. El icono de esta emergencia será la recuperación de la Marcha del Silencio tras siete años de ausencia. Es significativo que durante los diez primeros años tras el fin de la dictadura las víctimas no tuvieran un espacio oficial donde producir identificaciones compartidas y las expresiones contestatarias quedaron desplazadas de las esferas políticas, comunicativas y audiovisuales. La reintegración de la violencia de estado en el constructo histórico y memorial del país se produjo a través del trabajo investigativo y académico, mayormente desde las ciencias sociales y desde los estudios de memoria recién a mediados de los noventa y, en abundancia, a comienzos del nuevo milenio. Como dirá Richard con relación al caso chileno:

Fue necesario recurrir a la crítica, a la crítica de la cultura, para romper la falsa equivalencia entre estos dos términos: "postdictadura" y "transición". Hubo que subrayar la brecha que separa, por un lado, la temporalidad irresuelta (fisurada, abismada) de la memoria en suspenso todavía contenida en el trastocador remanente que arrastra la postdictadura y, por otro lado, el diseño organizacional de una transición que conjugó la mercantilización de los signos y la consensualización de las voces para adaptarse, *calculabilistamente*, a la "medida de lo posible": un diseño adaptativo que borró las huellas de lo trágico, utópico, contestatario.²⁹¹

El campo de las ciencias sociales cumplió en Uruguay un papel contestatario de análisis profundos y complejizadores de una realidad reducida a una historia de rivales y a una narrativa de sentidos opuestos y dualistas. La teoría de los dos demonios, una historia entre ganadores y perdedores, una polarización de las divisiones entre ejército y guerrilla, será una de las máximas expresiones discursivas de este enfoque estanco. Estas investigaciones hicieron legible una época, multiplicaron sus narrativas, las memorias y las historias dejando claro que -como afirma Alberto Moreiras- "En las postdictaduras contemporáneas, la lucha

²⁹¹ Richard, Nelly, "La crítica de la memoria", op. cit., pp. 190-191.

cultural no es tanto una lucha entre sentidos ideológicos opuestos como una lucha por el establecimiento o restablecimiento de la posibilidad misma de sentido.”²⁹²

2.2. Memoria y dictadura en Uruguay desde la investigación social e histórica: acercamientos bibliográficos

Desde finales de la dictadura cívico-militar se han desarrollado cuantiosos trabajos en el campo de las ciencias sociales y políticas que abordan los sucesos y conflictos de dicho período. Respecto a los estudios en el campo de la memoria sobre el pasado reciente en el Uruguay existe un abanico de publicaciones cuya efervescencia comienza aproximadamente a mediados de los años noventa. Algunos de los equipos de trabajo e instituciones que han investigado el tema son el equipo del CEIU (Centro de Estudios Interdisciplinarios uruguayos) y el AGU (Archivo General de la Universidad de la República y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).²⁹³ Más recientemente, grupos de investigación como GEIPAR (Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente) han ahondado sobre el problema de las crisis democráticas, la violencia política, las dictaduras y transiciones desde una perspectiva interdisciplinaria y comparada, a través de diferentes cruces entre las ciencias políticas, sociales, culturales y económicas entre otras.²⁹⁴

Sin embargo, la realización de estos trabajos analíticos, teóricos y críticos no fue homogénea en el tiempo. Tal como refiere Jaime Yaffé, su publicación fue desigual y no es hasta comienzos del año 2000 que los trabajos de investigación empiezan a ser realmente abundantes:

En el transcurso de los cuatro años siguientes a la finalización del régimen

²⁹² Moreiras, Alberto, “Postdictadura y reforma del pensamiento”, *Revista de Crítica Cultural*, nº 7, 1993, p. 28.

²⁹³ Marchesi, Aldo; et. al., *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2004.

²⁹⁴ GEIPAR (Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente). En línea: www.geipar.udelar.edu.uy (Última consulta: 20 de junio de 2019)

dictatorial que gobernó en Uruguay entre 1973 y 1985, se publicaron tres trabajos (Bruschera, 1986; Caetano y Rilla, 1987; Astori et al., 1989) que por mucho tiempo serían casi las únicas referencias para el estudio del período histórico que acababa de suceder. Durante los siguientes 10 años casi no se producirían avances significativos en la producción historiográfica sobre la dictadura con la excepción del trabajo de Cosse y Markarian (1996). Es a partir del año 2001 que comienzan a aparecer nuevas investigaciones sobre este fenómeno tan decisivo de la historia reciente del Uruguay.²⁹⁵

Para trazar un estado de la cuestión sobre el período es importante destacar el resumen historiográfico elaborado por Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé en el libro *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay* (2004). Para éstos, los libros y artículos que trabajan sobre el período autoritario podrían distribuirse en tres diferentes fases. Una primera etapa se sitúa alrededor de los años sesenta, en la que los trabajos se centran en enfoques estructurales y caracterizaciones socioeconómicas. Se trata mayoritariamente de reflexiones sobre el avance autoritario en los años sesenta y la coyuntura imperialista de los Estados Unidos, con enfoques regionales de corte marxista y mayoritariamente centrados en la teoría de la dependencia.

Un segundo período está constituido bajo el hilo conductor de “la política como explicación”. En éste, diversos autores, sobre todo establecidos en Estados Unidos, trabajan alrededor de las relaciones entre condiciones estructurales y cambio político. El centro de estos estudios es la figura de los líderes militares y civiles en el proceso de consolidación del autoritarismo, ahondando en las causas de la deriva autoritaria pero sin entrar en análisis socioeconómicos. Estos trabajos también abarcarán el período de la redemocratización en clave política, centrando los análisis en los grupos de poder y actores principales (estudios sobre la política partidaria, esquemas institucionales, estrategias discursivas, sistemas

²⁹⁵ Yaffé, Jaime, “La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas de investigación e interpretación historiográfica”, *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 14. El trabajo de Jaime Yaffé presenta nuevos acercamientos a la investigación histórica del período dictatorial uruguayo articulados en diferentes líneas como son los problemas de la “transición” y la “crisis democrática”, “la dictadura como régimen cívico-militar” (es decir, como proceso en el que la implicación de la población civil tuvo un papel decisivo en la instauración del régimen represivo), y “dictadura y neoliberalismo”. A esta lista habría que agregar algunos trabajos en plena transición como *De mitos y memorias políticas: La represión, el miedo y el después* (1985), donde se abordaba la crisis de la década de 1960, la dictadura y el imaginario de la restauración originado en la primera mitad de siglo. Éste abrirá una novedosa perspectiva sobre el período en relación a los discursos de derechos humanos, que poco a poco comenzaron a hacerse más presentes en el debate público. Perelli, Carina; Rial, Juan, *De mitos y memorias políticas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

electorales, procesos de toma de decisiones, etcétera). Como comentan los autores, el problema de estos análisis transicionales es que “tendieron a relativizar la importancia de la economía global y las articulaciones entre grupos económicos y actores políticos para privilegiar la escena política doméstica.”²⁹⁶

Un tercer período estaría caracterizado por una “apuesta a la subjetividad”, fuertemente condicionado por el quiebre post-1989 impuesto por el triunfo plebiscitario de la amnistía de los militares implicados en las violaciones de derechos humanos. Para Marchesi, Markarian, Rico y Yaffé este hecho produjo una casi total desaparición de la discusión sobre la dictadura y la transición en términos académicos ya que algunos sectores entendieron esta coyuntura como el fin de la transición y un momento de reestructuración de las agendas académicas. Sin embargo, a nivel regional diversos estudios se orientaron hacia el análisis de la experiencia de la violencia en clave social y en cuestiones como el problema de las transiciones en el Cono Sur, trascendiendo la lógica de los análisis políticos y profundizando en el papel de los movimientos sociales y la ciudadanía. Por un lado, se producen trabajos centrados en la reflexión acerca del miedo y el terror²⁹⁷ y su influencia en las estructuras sociales de la dictadura y la postdictadura. Por otro lado, estudios que pondrán el foco en los actores colectivos y, sobretodo, populares y su influencia en los procesos de redemocratización. Estas vías de investigación desplazarán el protagonismo de las instituciones y los actores políticos en el estudio de la transición.²⁹⁸

A partir de mediados de los noventa se produce un regreso del debate académico sobre el pasado reciente y el autoritarismo, que se verá además potenciado por el regreso en 1996

²⁹⁶ Marchesi, Aldo; et. al., *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, op. cit., p. 9. En esta publicación se compilan trabajos sobre la crisis de la democracia durante los sesenta y principios de los setenta (trabajos de Clara Aldrighi, Aníbal Corti, Carlos Demasi, Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor, y Gonzalo Varela Petito); las experiencias y las memorias del período autoritario desde el ámbito político, el presidio y el exilio (trabajos de Silvia Dutrénit Bielous, Cristina Porta, Alfredo Alzugarat, Leticia Pugliese, Diego Sempol y Jaime Yaffé); y estudios sobre las consecuencias del período y modelo económico y social dictatorial en el presente (trabajos de Luis Bértola, José Rilla, Hugo Achugar, Yamandú Acosta y Álvaro Rico).

²⁹⁷ Una de las publicaciones de referencia de esta línea de investigación será el libro *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America*, editado por Juan Corradi, Patricia Fagen y Manuel Garretón. Un trabajo que partía del programa de investigación de Guillermo O’Donell y Cecilia Galli (1985) apoyado por el Social Science Research Council (SSRC) de Estados Unidos.

²⁹⁸ El trabajo de Elizabeth Jelin y Eric Hershberg (1996) fue fundamental para entender la importancia de los actores colectivos populares en los procesos de democratización. Jelin, Elizabeth; Hershberg, Eric, *Construir la democracia: derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina*. Venezuela: Editorial Nueva Sociedad, 1996.

de la Marcha del Silencio.²⁹⁹ El retorno de los temas vinculados a la dictadura en la agenda pública tendrá en este momento una dimensión académica pero también testimonial y periodística, lo que lo hará novedosamente presente en la esfera pública. En este momento, comienzan a generarse trabajos desde el campo de la historia con una perspectiva diferente, entre las cuales se encuentran las relaciones entre cultura y política en el período autoritario,³⁰⁰ sumado a una abundante literatura testimonial, periodística y académica sobre el MLN-T y protagonistas.³⁰¹

Durante los noventa también se publican trabajos entorno a la memoria colectiva, los cuales se pueden agrupar en tres etapas. Una primera etapa de investigaciones y publicaciones de corte interdisciplinario centradas en el análisis de los actores colectivos y las luchas por el pasado en la esfera pública. Una segunda etapa compuesta por trabajos que analizan los efectos de la represión en el cuerpo social desde un enfoque psicoanalítico.³⁰² Una tercera etapa, en plena coyuntura postmoderna, lo compondrán estudios sobre la memoria colectiva desde la perspectiva de los estudios culturales y estarán centrados en los

²⁹⁹ El retorno de la Marcha del Silencio vendrá acompañado por la reincorporación de las fechas 20 de mayo (día de la marcha) y 27 de junio (día del golpe de Estado) como fechas conmemorativas del recuerdo. Véase apartado 1.2 parte III de esta tesis.

³⁰⁰ Entre estos trabajos cabe destacar Markarian, Vania; Cosse, Isabella, 1975: *Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce, 1996. Esta publicación marca el inicio de la tendencia hacia el análisis cultural que replicarán libros como Markarian, Vania, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

³⁰¹ Entre la abundancia de publicaciones sobre el tema del MLN-T podemos destacar las publicaciones: Blixen, Samuel, *Sendíc*. Montevideo: Trilce, 2000. Campodónico, Miguel Ángel, *Mujica*. Montevideo: Fin de Siglo, 1999. Fernández Huidobro, Eleuterio, *Historia de los Tupamaros* (3 vols.). Montevideo: tae, 1986. Torres, Jorge, *Tupamaros: La derrota en la mira*. Montevideo: Fin de Siglo, 2002. Lessa, Alfonso, *La revolución imposible: Los Tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Fin de Siglo, 2002. Aldrighi, Clara, *La izquierda armada*. Montevideo: Trilce, 2001. Garcé, Adolfo, *Donde hubo fuego: El proceso de adaptación del MLN-Tupamaros a la legalidad ya la competencia electoral, 1985-2004*. Montevideo: Fin de Siglo, 2004. Rey Tristán, Eduardo, *A la vuelta de la esquina: La izquierda revolucionaria uruguaya, 1955-1973*. Montevideo: Fin de Siglo, 2006.

³⁰² El trabajo de Maren y Marcelo Viñar *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir* (1993) es un claro ejemplo de esta tendencia, en donde se aborda el problema de la fractura social durante la dictadura militar uruguaya y la re-identificación de las diferentes subjetividades en la recuperación democrática. Viñar, Maren; Viñar, Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993. También la compilación de trabajos que realiza Álvaro Rico (1995) bajo el título *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias* (1995) en la que se compilan cuatro artículos que trabajan sobre memoria colectiva, la desmemoria y las memorias oficiales. Rico, Álvaro (comp.) *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*, op. cit.

problemas de la representación de la dictadura en los relatos nacionales y oficiales.³⁰³ La emergencia de este tipo de publicaciones vendrá potenciada, además, por trabajos internacionales como los de Nelly Richard en Chile, Hugo Achugar en Uruguay o Beatriz Sarlo en Argentina, entre otros autores de la región. Este clima global favoreció los cruces epistémicos entre literatura, historia, estudios culturales y de género. La coyuntura internacional propició que, a partir del año 2000, y sobre todo en la última década -tal como apuntaba Jaime Yaffé al principio de este apartado- la proliferación de enfoques intelectuales e investigativos sobre el período de corte más específico.

Desde entonces, comienzan a publicarse trabajos colectivos internacionales que serán fundamentales para entender la dimensión regional de los problemas de la represión y la memoria. Una de las investigaciones de referencia regional es la dirigida por Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori en el programa desarrollado por el Panel Regional de América Latina (RAP) del *Social Science Research Council*. En ella trabajarán alrededor de sesenta becarios de varios países y los resultados serán publicados bajo el título *Memorias de la represión*. Esta serie de libros abarcará el problema de la memoria de la represión en el Cono Sur latinoamericano desde la perspectiva de la educación, la cultura, el arte, el archivo, las conmemoraciones, los monumentos y los memoriales entre otras cuestiones.³⁰⁴

Otras publicaciones seguirán esta tendencia como el caso de *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (2010) parte de un encuentro organizado por la Fundación Heinrich Böll

³⁰³ Este es el caso de trabajos como el de Carlos Demasi “Entre la rutina y la urgencia. La enseñanza de la dictadura en Uruguay” (2004), en el que argumenta que la crisis de los paradigmas históricos producida por la fractura de la represión -que configuraban la identidad nacional- provoca un cuestionamiento de muchas certezas en el ámbito del entramado social e identitario. Demasi, Carlos, “Entre la rutina y la urgencia. La enseñanza de la dictadura en Uruguay”, en Jelin, Elizabeth; Lorenz, Federico Guillermo (comps.) *Educación y memoria: la escuela elabora el pasado*. Madrid: Siglo XXI, 2004, pp. 131-162.

³⁰⁴ Hershberg, Eric; Agüero, Felipe (comps.) *Memorias militares sobre la represión. Visiones en disputa en dictadura y democracia*. Madrid: Siglo XXI, 2005. Jelin, Elizabeth; Longoni, Ana (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, op. cit. Del Pino, Ponciano; Jelin, Elizabeth (comps.) *Luchas locales, comunidades e identidades. Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 2004. Cruz, María Angélica, *Iglesia, represión y memoria. El caso chileno*. Madrid: Siglo XXI, 2004. Jelin, Elizabeth; Lorenz, Federico Guillermo (comps.) *Educación y memoria La escuela elabora el pasado*, op. cit. Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, 2003. Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, op. cit. Feld, Claudia, *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Jelin, Elizabeth (comp.) *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas “in-felices”*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Da Silva Catela, Ludmila; Jelin, Elizabeth (comps.) *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Jelin, Elizabeth; Kauffman, Susana G. (comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Siglo XXI, 2006.

Stiftung Cono Sur³⁰⁵ que congregará a diversos especialistas en un trabajo de corte regional e interdisciplinario. En la publicación *Memorias de la represión en Uruguay y Argentina*, dirigida por Eduardo Rey Tristán (2007) se entablan algunas comparaciones entre diversas experiencias del Cono Sur analizando sus semejanzas, pero también sus divergencias sociopolíticas e históricas, integrándose a su vez con algunos testimonios. En ésta, Eugenia Allier Montaño desarrolla su artículo “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo”³⁰⁶ en el que podemos ver sintetizados varios momentos del debate público en el que se discuten temas referentes al pasado reciente en el país.³⁰⁷ Desde una primera etapa en donde el centro de atención estaba focalizado sobre la multiplicidad de temas referidos a la pre y postdictadura, pasando por los años de silencio, hasta culminar en un contexto reciente en el que el interés se ha centrado en el tema de los desaparecidos políticos, un fenómeno que, por otro lado, no podemos disociar de las tendencias globales de las políticas de la memoria y los derechos humanos.

El trabajo de Allier Montaño se condensará en la posterior publicación monográfica *Batallas por la Memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay* (2010),³⁰⁸ un estudio sistemático sobre el desarrollo de los discursos y políticas de memoria sobre la historia reciente en Uruguay desde 1985. Éste se organiza en tres etapas diferenciadas para entender su abordaje: 1985-1989 como momento de expresión de la memoria postdictadura; 1990-1994 como momento de supresión de la memoria en la esfera pública y el debate académico; 1995-2004 como momento de retorno -estrechamente centrado al interés por el

³⁰⁵ Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga; et. al., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010. Este libro reúne los artículos presentados en el taller internacional bajo el mismo nombre, que tuvo lugar en abril de 2009 en el Área de Memoria del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

³⁰⁶ Allier Montaño, Eugenia, “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo”, en Rey Tristán, Eduardo (dir.) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 273 – 291.

³⁰⁷ Al problema del exilio debemos sumar referencias indispensables como el trabajo de Vania Markarian *Left in Transformation. Uruguayan Exiles and the Latin American Human Rights Networks, 1967-1984* (2005). Éste se centra en la campaña internacional contra los abusos del autoritarismo del régimen uruguayo explorando los intereses locales y globales y sus interacciones con los diferentes actores implicados: los grupos de exiliados, la Organización de los Estados Americanos, Naciones Unidas, Amnistía Internacional y los Estados Unidos. Este trabajo analiza de qué manera los reclamos de los exiliados adoptaron el lenguaje internacional de los derechos humanos y qué derivas tuvo este tipo de discursos en el ámbito nacional. Markarian, Vania, *Left in Transformation. Uruguayan Exiles and the Latin American Human Rights Networks, 1967-1984*. New York: Routledge, 2005.

³⁰⁸ Allier Montaño, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010.

tema de los desaparecidos y los derechos humanos- y un período alrededor de 2005 relacionado con la politización y la institucionalización de la memoria así como la gestión judicial de los crímenes de lesa humanidad.

No podemos olvidar otros aportes fundamentales como han sido los tres tomos de la publicación coordinada por Álvaro Rico *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985* (2008), hasta el momento la investigación de referencia cuantitativa y cualitativa más completa sobre la sistematización de la violación de libertad de personas durante la dictadura, la vigilancia social y el exilio. En esta publicación de 1.500 páginas se reúnen documentos, estadísticas, testimonios y diversas informaciones sobre el período autoritario en base a una rigurosa y exhaustiva investigación de archivo.³⁰⁹ También la temprana aportación de Caetano y Rilla *Breve historia de la dictadura* (1987)³¹⁰ o la compilación de Gabriela Fried y Francesca Lessa *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011* (2007).³¹¹

2.3. Producción artística, represión y memoria en la historia reciente uruguaya: avances bibliográficos

Una de las cuestiones menos abordadas historiográficamente sobre el pasado reciente uruguayo ha sido la de las artes visuales. No se trata simplemente de una ausencia de estudios sobre el propio período dictatorial y las producciones artísticas del momento, sino también de una carencia de análisis más profundos sobre el campo de las artes en la postdictadura, sus vínculos con la memoria y los conflictos representacionales que acarreó. Aún así,

³⁰⁹ Rico, Álvaro (coord.) *Investigación histórica sobre la dictadura y el Terrorismo de Estado en Uruguay 1973-1985. Las violaciones al derecho a la vida: asesinados políticos. Detenidos desaparecidos* (tomo I). Montevideo: CEIU-FHCE-UDELAR-CSIC, 2008. Rico, Álvaro (coord.) *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985. Las violaciones a la integridad física y la libertad de las personas* (tomo II). Montevideo: CEIU-FHCE-UDELAR-CSIC, 2008. Rico, Álvaro (coord.) *Investigación histórica sobre la dictadura y el Terrorismo de Estado en Uruguay 1973-1985. La represión a los partidos y grupos políticos de izquierda* (tomo III). Montevideo: CEIU-FHCE-UDELAR-CSIC, 2008.

³¹⁰ Caetano, Gerardo; Rilla, José, *Breve Historia de la Dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Grua editor, 1987.

³¹¹ Fried, Gabriela; Lessa, Francesca (comps.) *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011*. Montevideo: Trilce, 2007.

diversos trabajos han recuperado parcialmente casos, conflictos y genealogías artísticas del período que componen un corpus que, aunque fragmentario, es indispensable para establecer un acercamiento al problema. A continuación elaboraremos un breve balance de las publicaciones que, desde la década de los noventa, se han ocupado de dicho problema desde diferentes enfoques, disciplinas y formatos: catálogos, ensayos históricos, ensayos críticos y entrevistas.

Por un lado, diversos ensayos críticos sobre el arte en dictadura y postdictadura han mapeado -aunque de manera fragmentaria- algunas las prácticas fundamentales de las últimas décadas en el territorio nacional. Entre éstos, el ensayo de Olga Larnaudie “Uruguay en dictadura. Imágenes de resistencia y memoria”³¹² (2005) en el que se expone un panorama general de las artes plásticas como espacio de resistencia y memoria desde los inicios de la dictadura. En este trabajo se nombra una serie de artistas y obras que se distribuyen cronológicamente desde el repliegue inicial de la práctica artística a comienzos del período represivo hasta la diversidad de imágenes que aluden en la actualidad a aquellas heridas aún abiertas. Mediante un discurso vinculado al trabajo de la recuperación de la memoria, Larnaudie distingue tres períodos de las artes plásticas en la dictadura y postdictadura que nos son de utilidad. La primera es una etapa a la que llama “de repliegue” caracterizada trabajo de enfrentamiento y oposición al estado totalitario. Una segunda etapa se define por el surgimiento de prácticas de oposición que podríamos localizar a finales de la década de los setenta. Una tercera y última etapa se ubica a partir de 1983, momento en el que los diversos intentos de organización artística comienzan a tener una mayor presencia; una época durante la cual, además, se privilegia la figura humana como vehículo expresivo. En este momento, la referencia a cuerpos maltratados o no identificados aparece también en las obras de uruguayos en el exilio o radicados en el exterior. Algunos ejemplos de casos nombrados en este trabajo son los de los artistas Hilda López, Nelbia Romero, Ernesto Cristiani, Club de Grabado, Gustavo Wojciechowski, Grupo Octaedro y Grupo Los Otros.

También existen estudios de carácter más general como el de Jacqueline La Casa *Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo uruguayo*³¹³ (2006) o el de Olga

³¹² Larnaudie, Olga, “Uruguay en Dictadura. Imágenes de resistencia y memoria”, en Longoni, Ana; Jelin, Elizabeth (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, op. cit., pp. 27-38.

³¹³ La Casa, Jacqueline (comp.) *Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo uruguayo: 1960-2006*. Montevideo: CAC, 2006.

Larnaudie “Las artes plásticas en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX”³¹⁴ (2004) cuyo último apartado examina en líneas generales el posicionamiento e interrelaciones del arte ante los problemas y discursos sobre la memoria del pasado reciente a partir de mediados de los años ochenta. En algunas obras que Larnaudie señala se aprecia, ante todo, una desconfianza hacia los relatos universales y hegemónicos que lleva a los artistas a centrarse en lo que denomina el “control del espacio privado” o una “decisión de narcisismo dolido”, que refleja una voluntad de diferenciarse de la alusión prioritaria a los hechos colectivos y temáticas globales optando, en cambio, por procesos y enfoques de corte más introspectivo y personal.

Es importante resaltar el trabajo de corte histórico-crítico del arquitecto, investigador y ensayista Gabriel Peluffo Linari, uno de los especialistas más prolíficos en el campo artístico uruguayo del siglo XX. Entre las publicaciones más relevantes para nuestra tesis se encuentran *Uruguay Postdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo* en la que elabora un recorrido amplio a través de las prácticas artísticas uruguayas de las últimas décadas y su vinculación con el panorama sociopolítico y las instituciones culturales.³¹⁵ A este trabajo se le suma *Dislocaciones, Arte contemporáneo desde América Latina* (2015)³¹⁶ un compendio de ensayos críticos en donde el autor aborda algunos debates regionales del arte contemporáneo latinoamericano y sus imbricaciones con las discusiones globales: el conflicto local-global, el problema del cuerpo y las identidades, el concepto de lugar, la dicotomía centro-periferia, las políticas culturales y los discursos sobre la memoria o el papel de la crítica institucional.

Peluffo Linari también ha realizado investigaciones desde el campo de la historia del arte que son hoy en día publicaciones de referencia indispensable como *Historia de la pintura en Uruguay* (tomos 1 y 2) en los que traza una historia de las prácticas pictóricas, sus marcos

³¹⁴ Larnaudie, Olga, “Las artes plásticas en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX”, *Revista Islas*, n° 141, 2004. En línea: <http://www.portondesanpedro.com/autor-notas-de-prensa.php?id=387> (Última consulta: 10 de septiembre de 2018)

³¹⁵ Peluffo Linari, Gabriel, “Uruguay postdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo”, en Caetano, Gerardo; Achugar, Hugo, et. al., *20 Años de Democracia*, op. cit. pp. 435-461. Posteriormente el autor publicará este ensayo en una versión ampliada: Peluffo Linari, Gabriel, *Arte e instituciones La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013.

³¹⁶ Peluffo Linari, Gabriel, *Dislocaciones, Arte contemporáneo desde América Latina*. Montevideo: Yaugurú, 2015.

sociales y estéticos desde el siglo XIX a la contemporaneidad.³¹⁷ Este tipo de trabajos se ubican en una genealogía más amplia, en el marco de una historiografía del arte que tiene exponentes incontestables como José Pedro Argul, Ángel Kalenberg, Fernando García Esteban o Nelson Di Maggio. Dentro de los primeros trabajos historiográficos con vocación sistemática de Historia del Arte uruguayo se encuentra el del historiador y crítico José Pedro Argul (1958), *Pintura y escultura del Uruguay: historia crítica*³¹⁸ y posteriormente el de Fernando García Esteban *Artes Plásticas del Uruguay en el siglo veinte* (1970)³¹⁹, con un relato más cercano a la crónica. Sin embargo, esta vertiente historiográfica no ha tenido demasiada trascendencia en el país, primando trabajos de tipo ensayístico, tanto en el área académica como divulgativa y en catálogos de exposiciones.³²⁰

Por otro lado, publicaciones más recientes como las de la investigadora May Puchet *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en Uruguay durante la dictadura (1973-1985)* (2014) han aportado luz sobre algunas corrientes artísticas en dictadura, como es el caso del conceptualismo en Uruguay y los Grupos de artistas (Axioma, Octaedro, Los Otros). A través de una exhaustiva investigación en base a entrevistas con los protagonistas de los colectivos artísticos, su trabajo consiguió suplir parte del vacío de materiales de archivo consultables.³²¹ Más recientemente, la historiadora del arte Elisa Pérez Buchelli ha publicado el trabajo *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los 60 y 70* (2019) que profundiza sobre el arte y la política y el protagonismo de las mujeres en el Uruguay de la época. Ambas publicaciones han reactivado el trabajo sobre el arte conceptual,

³¹⁷ Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la pintura en Uruguay I: El imaginario nacional-regional (1830-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999. Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

³¹⁸ Argul, José Pedro, *Pintura y escultura del Uruguay: historia crítica*. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1958, p. 211.

³¹⁹ García Esteban, Fernando, *Artes Plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. Montevideo: Universidad Publicaciones, 1970.

³²⁰ Las publicaciones de divulgación general de marcado carácter intelectual y cultural tienen una genealogía amplia en el país. En los últimos años ha habido algunas revistas que se han destacado por la calidad y el rigor de sus trabajos y han llenado, en parte, la carencia de trabajos de corte más genealógico e histórico del arte nacional. En estas revistas han publicado los especialistas más destacados en el área como Gabriel Peluffo Linari, Riccardo Boglione, Mario Sagradini, Alicia Haber, Nelson di Maggio, Olga Larnaudie, entre otros. Entre ellas la revista *La Pupila* y la revista *Dossier*.

³²¹ Puchet, May, *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Yaugurú, 2014.

la política (e incluso la perspectiva de género) en la historiografía nacional en publicaciones que no tenían precedentes en el país.³²²

Algunos análisis sobre la contracultura en la época pre-dictatorial y dictatorial han venido de la mano de Vania Markarian con publicaciones como *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (2012) o más recientemente *Crónicas del Entusiasmo. Arte cultura y política en los sesenta Uruguay y nexos rioplatenses*³²³ (2018) de Gabriel Peluffo-Linari.³²⁴ Otros trabajos se han centrado en el análisis de los monumentos y sitios de memoria de la represión como es el caso del trabajo colectivo *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (2003).³²⁵ En éste se abordan las problemáticas referentes a los monumentos, memoriales y conmemoraciones, es decir, al aparato patrimonial o lo que podríamos entender como *Public History*³²⁶ en la región del Cono Sur latinoamericano. Otras

³²² Pérez Buchelli, Elisa, *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los 60 y 70*. Montevideo: Yaugurú, 2019. El interés en las prácticas conceptualistas de los últimos años en el país está englobado en una tendencia internacional a los estudios en éste área que desde principios de la década del 2000 ha activado las investigaciones y los debates sobre el conceptualismo en Latinoamérica y sobre las redes artísticas internacionales de los años sesenta y setenta. La *Red Conceptualismos del Sur* es una de las plataformas internacionales de trabajo que se ha encargado desde 2007 de la investigación e intervención política e institucional de las prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. Red Conceptualismos del Sur, en línea: <https://redcsur.net/es/> En la línea de las investigaciones de la Red Conceptualismo del Sur, de la cual May Puchet forma parte, existe un proyecto en curso titulado *Prácticas Artísticas y discursos emergentes en el Uruguay de los setentas y ochentas* (2018-2019) integrado por May Puchet, Agustina Rodríguez y Eugenia González que consiste en un rastro de los modos de la producción artística en estas dos décadas con el objetivo de desarrollar una exposición en diálogo con la exposición *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2013). *Perder la Forma Humana* fue una exposición realizada a partir de una investigación colectiva sobre las prácticas radicales de transformación de orden contracultural ante los efectos de la violencia durante los años ochenta en América Latina. “Cuerpos destrozados/cuerpos mutantes. Entre el terror y la fiesta, los materiales reunidos muestran no sólo las secuelas atroces de la desaparición masiva y la masacre bajo regímenes dictatoriales, estados de sitio y guerras internas, sino también los impulsos colectivos por idear modos de vivir en continua revolución” V.V.A.A., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional de Arte reina Sofía, 2012. En línea: <http://macmo.uy/?actividades=practicas-artisticas-y-discursos-emergentes-en-el-uruguay-de-los-ochenta> (Última consulta: 15 de mayo de 2019)

³²³ Peluffo Linari, Gabriel, *Crónicas del Entusiasmo. Arte cultura y política en los sesenta Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

³²⁴ Markarian, Vania, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, op. cit.

³²⁵ Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, op. cit.

³²⁶ El término *Public History*, que surge en Estados Unidos y Canadá en la década de los setenta, compone un ámbito o marco que engloba diversos tipos de acciones, instituciones, programas, modalidades donde la historia se relaciona con un público amplio. Parten de la disciplina histórica -entendida como “historia aplicada”- para acercar sus narrativas a través dispositivos como museos, exhibiciones, divulgación patrimonial, recreación histórica, historia oral, historia local, archivos, activismo social. En el campo de la disciplina académica se encarga de estudiar las relaciones entre historia y comunidad. Las publicaciones sobre el problema del patrimonio y la historia pública en el Cono Sur ha sido investigado desde una vertiente crítica, en lo que se podría denominar el campo de los “Critical Heritage Studies”, definido como disciplina que investiga críticamente sobre las maneras en que las historias se constituyen en la esfera pública, y la investigación de los lugares en donde se producen, circulan, representan y se reciben los sentidos sobre el pasado.

publicaciones han elaborado esta cuestión en el marco nacional uruguayo postdictatorial, a través de casos concretos como el trabajo de Leandro Delgado “El David en pañales: censura e intervención urbana en la postdictadura” (2018)³²⁷ o la publicación de Eugenio Di Stefano “From Shopping Malls to Memory Museums: Reconciling the Recent Past in the Uruguayan Neoliberal State” (2012).³²⁸

Son más abundantes, en cambio, los estudios sobre arte y memoria referentes a producciones chilenas o argentinas en postdictadura, así como las publicaciones internacionales centradas en el Cono Sur latinoamericano. Desde el momento de apertura democrática empezó a emerger un campo muy activo del pensamiento social sobre la cultura que, además, proponía nuevas intersecciones con disciplinas como la antropología o la sociología para abordar el papel de las artes en el campo de lo social. Como destacará Néstor García Canclini, son fundamentales las aportaciones de teóricos e investigadores como Hugo Achugar, José Joaquín Brunner, Jesús Martín Barbero, Carlos Monsiváis o Silviano Santiago, cuyo trabajo refundará la investigación sobre arte y lo social así como “[...]los vínculos o desencuentros entre campos artísticos, culturales, instituciones y movimientos sociales.”³²⁹ También tenemos otros trabajos más recientes que nos servirán para nuestro análisis a pesar de trabajar otras geografías, debido al interés de su enfoque metodológico e interdisciplinar, así como a sus objetos de estudio. Estos serán los casos de Nelly Richard, Idelber Avelar, Jaume Peris Blanes, Alberto Moreiras, Ana Longoni o Marcelo Mestman entre otros. El trabajo de Nelly Richard versa sobre la producción simbólica y la postdictadura desde los estudios visuales y culturales. Algunas de las publicaciones serán “Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo”³³⁰, *La insubordinación de los signos (cambio político,*

³²⁷ Delgado, Leandro, “El David en pañales: censura e intervención urbana en la postdictadura”, *Cuadernos del CLAEH*, n° 108, 2018, pp. 9-30. En línea: <https://doi.org/10.29192/CLAEH.37.2.1>

³²⁸ Di Stefano, Eugenio, “From Shopping Malls to Memory Museums: Reconciling the Recent Past in the Uruguayan Neoliberal State”, *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 4, n° 8, 2012, s/n. En línea: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences> Por otro lado, la publicación Markarian y Cosse 1975: *Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura* se centra en el aparato patrimonial y las connotaciones históricas, ideológicas, sociales y políticas en el mismo régimen dictatorial. Markarian, Vania; Cosse, Isabella, 1975: *Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, op. cit.

³²⁹ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, op. cit., p. 20.

³³⁰ Richard, Nelly, “Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo”, *Revista de Crítica Cultural*, n° 23, 2001, pp. 11 - 13.

transformaciones culturales y poéticas de la crisis),³³¹ *Políticas y estéticas de la memoria*,³³² y su trabajo junto a Alberto Moreiras: *Pensar en/la post-dictadura*.³³³ También Nancy Nicholls ha explorado el terreno de las representaciones de las experiencias límite en el contexto chileno, trayendo al debate diferentes manifestaciones del campo de la producción artística como el teatro, la poesía, el cine o la producción escultórica.³³⁴

Por otro lado, los catálogos de exposiciones -comisariados de tesis, exposiciones retrospectivas y monográficas de artistas vinculadas al período o que trabajan con el problema de la memoria- componen un corpus relevante para adentrarse en las producciones del momento. Sobre todo aquellos catálogos publicados en ocasión de las exposiciones organizadas por el Museo Nacional de Artes Visuales, así como aquellas derivadas de las exposiciones para el Pabellón uruguayo de la Bienal de Venecia y los catálogos de los artistas ganadores de los anuales Premios Figari.³³⁵ Otros catálogos de relevancia se han elaborado alrededor de las exposiciones realizadas en el Museo Figari, en el Centro Cultural de España en Montevideo (CCE) o espacios de carácter privado y comercial como Galería Sur.

2.4. Panorama investigativo y bibliográfico sobre los casos de estudio: Luis Camnitzer, Horacio Faedo, Clemente Padín y Ernesto Vila

En esta tesis nos centraremos en cuatro casos de estudio: Luis Camnitzer, Horacio Faedo, Clemente Padín y Ernesto Vila. El trabajo de estos cuatro artistas ha tenido una recepción crítica radicalmente diversa a lo largo de sus trayectorias. Encontrar una explicación plausible para este desarrollo desigual es extremadamente complejo, pero podría

³³¹ Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

³³² Richard, Nelly (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

³³³ Richard, Nelly; Moreiras, Alberto (eds.) *Pensar en/la post-dictadura*, op. cit.

³³⁴ Nicholls L., Nancy, *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

³³⁵ El Premio Figari es un galardón anual que la Dirección Nacional de Cultura otorga desde 1995 a los artistas visuales uruguayos. El premio funciona como reconocimiento a la consecución de las carreras artísticas que un comité organizador propone para ser evaluadas por un jurado, teniendo en cuenta la trascendencia tanto nacional como internacional de sus trayectorias.

relacionarse preliminarmente con las condiciones de producción, el reconocimiento institucional, la presencia en el mercado local e internacional y sus disímiles representaciones en las colecciones públicas y privadas. Por tanto, la elección de estos artistas para elaborar un análisis sobre la memoria y el arte en la postdictadura uruguaya responden a criterios no vinculados al reconocimiento de éstos en el mismo sistema del arte, ya que sus lugares en el *establishment* local e internacional son diametralmente diferentes.

En definitiva, su inserción en el circuito del arte contemporáneo ha sido determinantemente diferenciado. Estas características están vinculadas directamente al grado de análisis, catalogaciones y exhibiciones sobre sus trayectorias, es decir, al grado de atención que se le ha dado desde la academia y la crítica a sus trabajos. Los cuatro artistas tienen trayectorias extensas y sus producciones abarcan desde los años sesenta e incluso, en el caso de Faedo, desde los cincuenta. Los dos artistas que han desarrollado una trayectoria ampliamente internacionalizada, han gozado de mayor presencia tanto en instituciones como en galerías y han tenido una abundante recepción crítica son Clemente Padín y Luis Camnitzer. Diversos trabajos en el ámbito nacional e internacional se han dedicado a analizar su producción y vertiente crítica y teórica, así como las implicaciones políticas de su trabajo.

Los análisis sobre Clemente Padín han girado entorno a los problemas del conceptualismo en Latinoamérica, al arte correo o la performance; transversalmente han estado enfocados en entender su producción artística desde la actividad de denuncia y reclamo de derechos humanos en un terreno en el que se fusionan arte y activismo. Algunos de los estudios más exhaustivos sobre su trabajo han sido elaborados por especialistas uruguayos como Patricia Bentancur, Riccardo Boggione o Vania Markarian junto a investigadores latinoamericanos como Fernando Davis o Cristina Freire. Muchos de ellos han estado agrupados en la publicación en ocasión del Premio Figari (2006) que reunió diversos ensayos críticos junto a una edición facsimilar de la revista *Ovum10*, sus signografías (1967-1979) y películas (1987-2005), registros de las performances realizadas en postdictadura.³³⁶ Esta última vertiente performativa ha sido abordada en otras publicaciones como *40 años de performances y acciones urbanas* (2007) que se encarga de

³³⁶ Padín, Clemente, *Clemente Padín. Premio Figari 2005*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2005.

mapear sus trabajos relacionándolos a la denuncia al reclamo de los derechos humanos, la paz y la justicia en el marco uruguayo y latinoamericano postdictatorial.³³⁷

Padín es uno de los agentes culturales más dinámicos y prolíficos del Uruguay del siglo XX. Ha desarrollado una amplia actividad internacional desde finales de los sesenta a través de exposiciones y ha mantenido un estrecho contacto con artistas latinoamericanos y europeos, generando redes artísticas internacionales alrededor de las revistas, de la actividad del arte correo y del intercambio de obras. Ello le ha permitido superar el aislamiento geográfico que impone generalmente el sistema artístico uruguayo. Su visibilidad en el mundo del arte también se explica por sus propias investigaciones y publicaciones teóricas. Desde los inicios ha desarrollado una incesante actividad crítica en plataformas y revistas como *Escáner Cultural* y editado y publicado cuantiosos libros sobre poesía experimental y crítica literaria.³³⁸ Su participación de la activa *Red Conceptualismo del Sur* es parte fundamental de su trabajo investigativo y teórico entendido como praxis artística y política. Él mismo ha historiado su propio trabajo y el contexto artístico-cultural y político uruguayo de las últimas décadas en ensayos y publicaciones críticas. Todos estos elementos irán consolidando poco a poco un vasto archivo de arte que ha sido recuperado y sistematizado siendo hoy día accesible bajo custodia de la Universidad de la República en Montevideo.³³⁹ Ha realizado cientos de exposiciones individuales y colectivas (y ha participado en más de mil exposiciones de arte correo). Entre las exposiciones monográficas más destacadas se encuentran Galería U, Montevideo (1973); Art Space, Tokio (1986); Yellow Spring Institute, Filadelfia (1997) y *Clemente Padín. Word, Action and Risk*, Weserberg Museum Bremen (2010).³⁴⁰

Luis Camnitzer también goza de un importante reconocimiento institucional, galerístico y académico. Al igual que Padín, se ha escrito y publicado gran volumen de

³³⁷ Padín, Clemente, *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yaugurú, 2007.

³³⁸ Entre sus muchas publicaciones podemos destacar Padín, Clemente, *Poesía visual latinoamericana*. Barcelona: Quaderns i Edicions del Miao, 1999. Padín, Clemente, *Horizontes abiertos (1967-1968)*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1989. Padín, Clemente, *Poemas Visuales. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2005*. Padín, Clemente; et. al., *La poesía experimental latinoamericana (1950-2000)*. Madrid: Información y Producciones, 2000. Padín, Clemente, *Poems to eye: selection (1972-2000)*. Port Charlotte: Runaway Spoon Press, 2002. Padín, Clemente, *La poesía es la poesía*. Montevideo: Ediciones Imaginarias, 2003. Padín, Clemente; et. al., *La Revuelta de los Signos*. Buenos Aires: Document Art, 2010.

³³⁹ Sobre el proyecto del Archivo Clemente Padín véase apartado 2.1 parte III de esta tesis.

³⁴⁰ Padín, Clemente, *Clemente Padín: word, action and risk*. Bremen: Weserburg Studienzentrum für Künstlerpublikationen - Universität Bremen, 2010.

trabajos críticos y catálogos razonados sobre su trabajo. Algunos de los ensayos más destacables han sido elaborados por Mari Carmen Ramírez y Gerardo Mosquera en ocasión de la exposición monográfica *Luis Camnitzer: Retrospective exhibition 1966-1990* (1991).³⁴¹ Se le han dedicado decenas de exposiciones monográficas y retrospectivas, y ha participado en cientos de exposiciones colectivas. La más reciente *Luis Camnitzer: Hospicio de Utopías Fallidas* en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (2018). Al igual que Clemente Padín, Camnitzer ha estado activo en el campo de la crítica de arte. Como autor ha publicado diversos libros entre los cuales destacan *Arte, Estado y no He estado* (2012),³⁴² *De la Coca-Cola al Arte Boludo* (2009),³⁴³ *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (2009)³⁴⁴ y *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias* (2013).³⁴⁵ Sus preocupaciones teóricas giran alrededor de la pedagogía, el problema de la migración, el lugar, el conceptualismo, la dicotomía centro-periferia y el arte latinoamericano. Debido a su condición de autoexilio prácticamente ha desarrollado toda su carrera artística fuera de Uruguay. Sin embargo, siempre ha estado presente en el contexto artístico nacional a través de exposiciones.³⁴⁶ Ha ejercido la curaduría desde los años noventa en exposiciones como *León Ferrari: Politiscripts* (2004), *Arte, deshonra y violencia en el contexto iberoamericano* (2007) o la destacada exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980*, co-curada junto a Jane Farver y Rachel Weiss (1999).

Un tanto más escasos, sobre todo en el panorama internacional, son los trabajos sobre las producciones de Ernesto Vila y, sobre todo, de Horacio Faedo. Ambos se forman en la vanguardia uruguaya -Ernesto Vila en el Taller Torres-García y Horacio Faedo en el núcleo de Arte Madí- estuvieron volcados a la acción directa durante el período represivo de la pre-

³⁴¹ Los textos de Mari Carmen Ramírez “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer” y Gerardo Mosquera “Lo Político y Lo Étnico en Camnitzer” fueron publicados en ocasión de la exposición retrospectiva celebrada en el Lehman College Art Gallery, Nueva York (1991). Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer: Retrospective exhibition 1966-1990*, Nueva York: Lehman College Art Gallery, 1991.

³⁴² Camnitzer, Luis, *Arte, Estado y no He estado*, op. cit.

³⁴³ Camnitzer, Luis, *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009.

³⁴⁴ Camnitzer, Luis, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENEDEAC, 2009.

³⁴⁵ Camnitzer, Luis, *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 2013.

³⁴⁶ Entre ellas: *Luis Camnitzer*; Museo Nacional de Artes Visuales (2012); *Memorial*, Museo de la Memoria (2011); *Tratado del Paisaje*, Museo Blanes (1996); *El libro de los muros*, Salón Municipal de Exposiciones (1993); *Pabellón de Uruguay*, 43 Bial de Venecia (1988); *Luis Camnitzer*, Museo Nacional de Artes Plásticas (1986); *Luis Camnitzer*, Galería Cinemateca (1982). A éstas se le suman las exposiciones que había realizado cuando aún residía en el país y que serán sus primeros trabajos en el campo expositivo en Amigos del Arte (1966), en el semanario *Marcha* (1963) y en el Centro de Artes y Letras (1960).

dictadura formando, posteriormente, parte de las listas de presos políticos. Ernesto Vila ha desarrollado la mayor parte de su trayectoria artística en el país como artista y curador.³⁴⁷ En su caso, algunas exposiciones han producido los estudios más exhaustivos sobre su trabajo. Por un lado, la exposición para el Pabellón uruguayo de la 52 Bienal de Venecia *Imágenes (des)Imágenes* (2007)³⁴⁸ y, por otro lado, la publicación en ocasión del Premio Figari (2003), así como la exposición *Sobras de Arte*, CCE Montevideo (2013) comisariada por Patricia Bentancur. El libro editado con entrevistas realizado por Clio E. Bugel *Páramo Beach, conversaciones con Ernesto Vila* (2009) compone otra de las fuentes principales para acercarse a la trayectoria y problemas entorno a la obra de Vila.³⁴⁹

Otras de las exposiciones más importantes que se le ha dedicado son el envío uruguayo a la Bienal de La Habana (1997); Fundación Torres García (1995); Museo Juan Manuel Blanes (1992); el envío uruguayo a la Bienal de Cuenca, Ecuador (1989); representación del pabellón uruguayo de la 35ª Bienal de Venecia (1970); 6ª Bienal de Jóvenes de París (1970). Otras exposiciones destacadas se han realizado en galerías privadas de arte como Galería SOA, Montevideo (2014) o la Galería Sur (2008). Ha recibido, además, otras distinciones como el premio de adquisición de acervo del Museo Juan Manuel Blanes (1960), el Primer Premio de Pintura del Salón Van Gogh, Montevideo (1987) o la Beca Fundación Guggenheim (1998).

El caso de Faedo es un tanto más problemático. A diferencia de los otros artistas, nunca ha sido representante de la Bienal de Venecia ni ha tenido representación en los espacios comerciales. Incipientes reconocimientos institucionales se produjeron en la década de los noventa, sin embargo, hasta hace relativamente poco no existía un trabajo exhaustivo sobre su obra. Esta tesis constituye, de hecho, una de las primeras aproximaciones rigurosas a su trabajo, la cual tiene algunos antecedentes de autoría propia “El arte del desgarró en el Uruguay de la Represión. Imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo”

³⁴⁷ A partir de 1991 realiza trabajos como curador en instituciones nacionales como el Museo Torres García, el Centro Cultural de Maldonado y el Museo Sívori de Buenos Aires, Argentina.

³⁴⁸ Vila, Ernesto, *Ernesto Vila: Bienal de Venecia*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales - Ministerio de Educación y Cultura, 2007.

³⁴⁹ Bugel, Clio E., *Páramo Beach: conversaciones con Ernesto Vila*. Montevideo: Editorial HUM, 2009. También son relevantes otras entrevistas realizadas a Vila como Mantero, Gerardo; Larroca, Oscar, “En el arte el que miente pierde, Entrevista a Ernesto Vila”, *La Pupila*, vol. 1, nº 1, 2008, pp. 8-13. *Sobras de Arte, entre la nada y algo. Conversando con Ernesto Vila*. Dirigida por Juan Ángel Urruzola. Uruguay, 2013 (31 min.).

(2014)³⁵⁰ y “Bodies, Ruptures and Other Voids in Post-Dictatorship Uruguayan Representation” (2016).³⁵¹ Nota a parte merece la exposición retrospectiva más importante hasta el momento, comisariada por Gustavo Wojceichowski en el Centro Municipal de Exposiciones Subte (1999), una exposición que abarcaba varias décadas de producción en postdictadura y, además, tenía en cuenta la genealogía del artista, su relación con Arte Madí y los artistas de la vanguardia concreta uruguaya y argentina. Además de ésta, se han comisariado otras exposiciones aunque no tan relevantes como la de 1999. Estas exposiciones han abarcado pequeños aspectos o selecciones parciales para espacios privados o institucionales. Entre ellas, la exposición en la Galería Arcobaleno comisariada por Mario Sagradini (1993); la exposición itinerante organizada por el Ministerio de Educación y Cultura (1996-1997), la exposición colectiva *Arte Madí* en el Museo Reina Sofía (1997), *Papiros de la mariposa rea*, Galería del Bastión (2005); *Entre el fierro y la palabra*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires (2006).

El caso de Faedo requiere adentrarnos, además, en las implicaciones estéticas y políticas de las vanguardias latinoamericanas y, concretamente, en los conflictos y debates que se produjeron en el núcleo de las nuevas generaciones concretistas y abstractas rioplatenses. Por ello, ha sido preciso rastrear las investigaciones acerca de la abstracción en dicho contexto, cuya emergencia comienza aproximadamente en los años noventa. Uno de los investigadores más importantes en este campo ha sido Gabriel Pérez-Barreiro, curador de la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Esta fundación se ha dedicado a la colección y al estudio y difusión del arte latinoamericano y, en concreto, de la abstracción y el concretismo en el continente. Desde este marco institucional ha trabajado con artistas y movimientos codificándolos no sólo dentro del internacionalismo de las vanguardias y la modernidad europea, sino en un modelo de modernidad propia latinoamericana.³⁵²

³⁵⁰ Medici, Antonella, “El arte del desgarrar en el Uruguay de la Represión. Imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo”, op. cit.

³⁵¹ Medici, Antonella, “Bodies, Ruptures and Other Voids in Post-Dictatorship Uruguayan Representation”, op. cit. En este trabajo se abordan el caso del artista Horacio Faedo pero también el de Ernesto Vila y el del fotógrafo Juan Ángel Urruzola.

³⁵² El catálogo razonado de María Freire realizado por Gabriel Pérez-Barreiro (2001); primer y único catálogo razonado de la artista hasta el momento. En la Bienal de Brasil Gabriel Peluffo Linari comisaria también una pequeña muestra en homenaje a la artista, en cuyo catálogo publica un pequeño texto sobre su obra. Sin embargo, para críticos como el uruguayo Nelson di Maggio estos estudios han sido insuficientes y aún existe una deuda con la autora. Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*. San Pablo: Cosac & Naify ediciones, 2001.

Entre sus trabajos más importantes para nuestro análisis se encuentran las exposiciones *The geometry of Hope: Latin American Art from Patricia Phelps de Cisneros Collection*, exposición en el Blanton Museum of Art - Grey Art Gallery (2007) que versaba sobre los conceptos razón, geometría y utopía, y se centraba en trabajos localizados en seis ciudades caudales en la historia del arte latinoamericano: Montevideo, Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Caracas y Paris. La exposición *La invención concreta*, comisariada por Gabriel Pérez-Barreiro y Manuel J. Borja-Villel, exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Cisneros-Colección Patricia Phelps de Cisneros (2013) centraba su atención en el desarrollo de la abstracción geométrica en Latinoamérica, abarcando un marco cronológico que se inicia en los años treinta y concluye en la década de los setenta del siglo XX. Sobre la abstracción y el concretismo en el contexto rioplatense uno de los enfoques más interesantes es el desarrollado en el marco expositivo de *Abstract art from the Rio de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*, comisariada por Mario H. Gradowczyk y Nelly Parazzo en la Americas Society, Nueva York (2001).³⁵³ Más recientemente, los trabajos *Making Art Concrete – Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps Cisneros* (2017).³⁵⁴

En las últimas dos décadas también ha habido un impulso de investigaciones sobre los artistas uruguayos que participaron de los movimientos abstractos y concretos de la vanguardia latinoamericana como es el caso de Rhod Rothfuss, Carmelo Arden Quin o María Freire y José Pedro Costigliolo, incluso de artistas que habían estado relegados de la historiografía artística hasta el momento, como es el caso de Rodolfo Uricchio. Especialistas como Nelson di Maggio, Gabriel Peluffo Linari, Mario Sagradini, Olga Larnaudie u Oscar Larroca se han dedicado a recuperar sus producciones y el relato vinculante a los grupos Arte Madí y Arte No Figurativo. A lo anterior deben sumarse valiosas investigaciones en otros países como Argentina y Brasil que han ahondado tanto en estos movimientos en sus respectivos países como en la trascendencia e implicaciones regionales de los mismos.

³⁵³ La exposición estaba organizada alrededor de cuatro ejes: Juan del Prete, Esteban Lisa, Joaquín Torres García; Asociación Arte Concreto-Invencción; Arte Madí; Perceptismo; José Pedro Costigliolo, María Freire, Antonio Llorens y Víctor Magariños D.

³⁵⁴ Gottschaller, Pia; Learsner, Tom; Perchuk, Andrew, *Making Art Concrete – Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps Cisneros*. Los Ángeles: Getty Trust Publications, 2017.

Estamos hablando de trabajos como los de Andrea Giunta³⁵⁵ y Daniela Lucerna³⁵⁶ o María Amalia García.³⁵⁷ Un campo que, además, reactivó el interés curatorial alrededor de estas producciones con abundantes exposiciones institucionales y comerciales en las últimas dos décadas.

2.5. Hacia una genealogía sobre arte, política y vanguardia en Uruguay: de la modernidad a la postmodernidad

El estado de la cuestión de esta tesis también necesita trazar una suerte de genealogía de las implicaciones y conflictos políticos y estéticos del arte uruguayo para entender los posteriores debates entorno a la representación del trauma, las vinculaciones con la memoria y las políticas de representación sobre el pasado reciente. Sin escapar del siglo XX e intentando asistir a aquellos hitos entendidos como relevantes, tanto para el problema general de la tesis como para las trayectorias de las producciones artísticas que componen los casos de estudio, marcaremos el inicio de nuestro balance en el conflicto producido entre dos generaciones de artistas modernos: aquellos aglutinados alrededor del maestro Joaquín Torres-García tras su regreso a Uruguay en 1934 y la nueva generación de los artistas concretos en la década de 1940 y 1950.

Como dirá Andrea Giunta, “Los concretistas de Arturo y más tarde de Madí, configuran el primer hecho histórico rioplatense que cuestiona la índole subjetiva del fenómeno estético

³⁵⁵ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

³⁵⁶ Lucerna, Daniela, “La irrupción del arte concreto-invencción en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)”, *European Review of Artistic Studies*, vol. 2, n.º. 4, 2011, pp. 78-102. En línea: <http://www.eras.utad.pt/docs/Articulo%20Lucena%20ERAS.pdf>

³⁵⁷ García, María Amalia; Dolinko, Silvia, “Círculo de revistas. Interlocución entre publicaciones de la modernidad visual latinoamericana”, *Goya*, n.º 363, 2918, pp. 142-159. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/492495> Otros trabajos han ahondado sobre las relaciones y redes de las vanguardias entre Latinoamérica y Europa. Esta es el caso de trabajos como Barreiro, Paula; Martínez Rodríguez, Fabiola (coord.) *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2015.

y la propia naturaleza institucional del arte [...].”³⁵⁸ Para nosotros, es un momento imprescindible para entender la dimensión política del fenómeno estético en la región, sus posibilidades y contradicciones. Nos interesa ubicarlos como un paradigma del anclaje social y el sentido político de la producción artística y como precedente de los planteamientos que desarrollaremos en las etapas posteriores, sobre todo en la década de los ochenta, basado en el cuestionamiento radical del papel del artista, la autonomía del arte y la complejidad del sentido político de las experiencias estéticas de la región.

En 1945 [...] quienes militaban en los grupos de la abstracción geométrica se oponían a toda forma de realismo, por más cívico que este fuera, exponían manifiestos, escribían entre amigos y se disputaban el puesto de precursores: buscaban instalarse desde el discurso de la verdad absoluta y del conocimiento acerca del único y legítimo sentido de la creación, del arte y de la historia. Sumarse al frente de la vanguardia era integrarse en la vanguardia mundial [...].³⁵⁹

Por otro lado, trazar el límite cronológico referencial de esta tesis en este momento es necesario para entender los inicios de las trayectorias de los artistas analizados en esta tesis y sus posteriores trabajos en postdictadura. Tanto los comienzos artísticos de Luis Camnitzer, Clemente Padín y Ernesto Vila deben situarse en los años sesenta pero los de Horacio Faedo requieren un alejamiento mayor hasta la década de los cincuenta, donde se sitúa su etapa de formación artística alrededor de los postulados del arte concreto, el movimiento Madí y el invencionismo.

Además, el fenómeno del concretismo rioplatense plantea un debate fundamental para nosotros: la conflictividad de la dicotomía entre centro y periferia, dependencia y modernidad. Una mirada occidental sobre la emergencia de dichos movimientos ha conllevado a una dicotomía estanca propia de un discurso modernizador positivista. Por el contrario, es importante remarcar una genealogía propia de los movimientos y los problemas artísticos en la región en las décadas que nos incumben que, aunque conectadas con la modernidad europea e influidas y potenciadas por sus propuestas, tienen sus propios fundamentos y relacionamientos con lo político, lo estético y lo social. Al decir de Longoni

³⁵⁸ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 55-56.

³⁵⁹ *Ibidem*.

y Mestman refiriéndose al arte argentino de los años sesenta y setenta: “no puede negarse que en nuestro campo artístico repercutían las tendencias neovanguardistas vigentes en las grandes metrópolis” – y agregan – “Pero aquí los planteos estéticos vinculados a variantes del pop y al imaginario de la cultura de masas alcanzaron un desarrollo propio, en medio de condiciones muy distintas de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político.”³⁶⁰

Respecto a la propuesta política de las manifestaciones artísticas en la postdictadura uruguaya, Francisco Tomsich remarca que existe un “vacío en la atención puesta en Uruguay a los procesos internos que, en las historias del arte, comunican el período predictatorial, la dictadura y la pos-dictadura, lo cual ha llevado a una clara despolitización de la historia, la teoría y la praxis del arte, a una escasez preocupante de crítica institucional y a una aceptación del mejor de los mundos posibles tras una catástrofe cultural que se considera terminada, pero sigue operando en el presente en numerosos campos y a diferentes niveles.”³⁶¹ Este diagnóstico, que Tomsich se permite elaborar en el marco de su análisis sobre el surgimiento y las características del videoarte en Uruguay (en un estudio comparado con Eslovenia) es conflictivo, ya que no tiene en cuenta las genealogías y códigos locales del arte moderno y sus crisis, la emergencia del conceptualismo y sus conflictos en el marco de la violencia estatal en la región, la situación de periferia “moderna” de su constitución nacional-identitaria o las periodizaciones particulares del arte local, etc.

Estas circunstancias han determinado enfoques heterogéneos sobre lo que implica “lo político” que no puede entenderse (sobre todo en postdictadura) como simple estrategia de confrontación, como sí lo fue parte de la actividad artística de la resistencia a la dictadura. Diluida la estructura de oposición al estado dictatorial, superado el frente revolucionario anclado a las utopías de los años sesenta, las producciones de la postdictadura se centrarán en el desencanto y en los trastornos que dejará el período, así como en -aludiendo a Ticio Escobar - “enfrentar los discursos culturales de un pacto de gobernabilidad interesado en disimular su filiación con la dictadura y la sujeción a los grandes mercados, empeñados en

³⁶⁰ Longoni, Ana; Mestman, Marcelo, *Del di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008, p. 55.

³⁶¹ Tomsich, Francisco, “Desfase en dirección única. Notas sobre los orígenes del videoarte en Uruguay y Eslovenia”, *Ars & Humanitas*, vol. 11, n° 351, 2017, p. 360. En línea: 10.4312/ah.11.2.351-364

maquillar las cicatrices de la memoria.”³⁶² Este enfrentamiento de un arte del disenso contra las figuras conciliadoras y utilitarias del oficialismo incidirá sobre las zonas de la memoria, sus formas, negociaciones y políticas, cuestionando sus estructuras, identidades y estéticas en las que el cuerpo, como espacio subjetivo, político y social ostentará un protagonismo particular.

2.5.1. Política y vanguardia en la modernidad uruguaya: de Joaquín Torres-García a los años de la conmoción (1940-1960)

El tercer número de la revista *Circulo y Cuadrado* de 1937 comenzaba con un *statement* escrito por Torres-García en el cual profesaba:

El gran paso dado modernamente por el arte plástico, consiste en esto: en que la forma, aun pudiendo tener su origen en la realidad, ya no quiere ser "representativa", sino "forma en sí" y color, con toda independencia. Y esto ha creado todo un nuevo orden plástico, cuya expresión más pura es el llamado "arte abstracto". Por abstracción, no significa en nuestro lenguaje "no figuración", sino más bien "síntesis". Por esto, en su valor absoluto, la forma (y aparte de la representación) puede tener honda expresión humana.³⁶³

A través de este manifiesto, Torres-García dejaba claro el concepto de abstracción como síntesis de un valor absoluto, que bien podía ser a la vez expresivo y humano. Su personal visión apuntaló un arte que exploraba las cuestiones de la re/presentación considerando el mundo real y el mundo espiritual equitativamente, con el objetivo de encontrar nuevos órdenes y unidades estéticas propias.

Es ya bien conocido que el regreso de Joaquín Torres-García a Montevideo fue sin duda un hecho fundamental para la historia de las vanguardias en Uruguay, así como para el arte moderno en el contexto rioplatense, aunque no el único. Éste había llegado en 1934 a

³⁶² Escobar, Ticio, "Memoria insumisa (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)", en Jelin, Elizabeth; Longoni, Ana (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, op. cit., p. 7.

³⁶³ Torres-García, Joaquín, s/t, *Circulo y Cuadrado*, n° 3, 1936, Montevideo, s/n. En línea: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4446>

Montevideo, luego de haber vivido cuantiosos años en Barcelona, París y Nueva York y de haber cofundado, entre otros hitos artísticos, el grupo y revista *Cercle et Carré* junto con el crítico belga Michel Seuphor en 1929, así como de haber formado parte indiscutible de la conformación de la modernidad estética en Cataluña. Tras su regreso, funda en Montevideo en 1935 la *Asociación de Arte Constructivo*, cuyo programa se componía en base a la conceptualización de una estética propia: el *Universalismo Constructivo*, conjugando los aportes del cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo y combinando, creativamente, la abstracción y la figuración a través de la incorporación de símbolos dentro de las estructuras geométricas -denominado como *sección aurea*-, las cuales posteriormente fusionará con símbolos y formas provenientes e inspirados en las culturas precolombinas. Un programa complejo que refundará una suerte de ritualismo y regionalismo conjugado con una fuerte voluntad de modernización que harán de Torres-García una pieza esencial para la comprensión de la vanguardia y la modernidad en Latinoamérica.

En el primer número la revista europea *Cercle et Carré* de 1930, que funcionaría como plataforma para discutir acerca de las posibilidades de la representación, la abstracción y el simbolismo, Torres-García ya anticipaba su postulado constructivo a través del manifiesto “Vouloir Construire” (Querer Construir). En éste, abría paso a la comprensión de una práctica orientada hacia cierto neoplatonismo, más cercana a la construcción de una idea que a los procesos de mimesis: “Qu’est ce que la construction? – Du momento que l’homme quitte la copie directe de la nature et fait à sa façon une image, sans vouloir se souvenir de la déformation visuelle qu’impose la perspective, c’est-à-dire dès qu’on dessine plutôt l’idée d’une chose et non la chose dans l’espace mesurable, commence une certaine construction.”³⁶⁴

Su larga trayectoria, experiencia artística internacional y su papel en los movimientos de vanguardia europeos le conferían un “importante capital simbólico”³⁶⁵ que fue acogido

³⁶⁴ Torres-García, Juan (Joaquín), “Vouloir Construire”, *Cercle et Carré*, n° 1, 1930, p. 3. Citamos a Joaquín Torres-García como Juan Torres-García debido a que, por un error editorial, así es como aparece firmado el texto en el primer número de la revista *Cercle et Carré*. Sin embargo, se trata de un texto con autoría del ya referenciado Joaquín Torres-García. “¿Qué es la construcción? En el momento en que el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y forja a su modo una imagen -sin querer acordarse de la deformación visual que nos impone la perspectiva; esto es, desde que se dibuja más la idea de una cosa y no la cosa en el espacio mesurable, empieza una cierta construcción.” [La traducción es nuestra.]

³⁶⁵ Lucerna, Daniela, “La irrupción del arte concreto-invencción en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)”, op. cit., p. 82.

con optimismo y escepticismo, a partes iguales, en el contexto artístico uruguayo. A pesar del fervor y la recepción que Torres-García tuvo entre los artistas jóvenes, su figura y su práctica no estuvo exenta de polémicas de diversa índole. Tal como explica Alexander Alberro, sus propuestas de tipo constructivista-indígena de matiz ritual-trascendental no encajaban para muchos con una verdadera propuesta modernizadora: “Lo que estaba en juego en el constructivismo indígena de Torres-García era un intento de dotar el arte modernista de una experiencia y un poder ritualistas, y ello dentro de un contexto contemporáneo en el que, para muchos, las dimensiones ritualista, trascendental, religiosa y mágica de la experiencia estética eran ya imposibles de alcanzar.”³⁶⁶

Ya en 1934 el artista Norberto Berdía, que en ese momento se encontraba inmerso en el desarrollo del realismo social en Uruguay, llamaba a su estética “utópica” y “voluntarista”, debido a su particular misticismo y apoliticidad, aludiendo a que su programa artístico estaba plenamente alejado de las connotaciones sociales.³⁶⁷ La respuesta que dio Torres-García a Berdía se centraba en la necesidad de la independencia total del arte que además, según éste, no tenía por qué estar reñida con los postulados más revolucionarios (poniendo de ejemplo el caso del cubismo, del que habla en su *Manifiesto I*, como “evento revolucionario”).³⁶⁸ Para Gabriel Peluffo Linari estos conflictos eran fruto del “[...] desconocimiento de las conquistas conceptuales y autonomistas del arte moderno” propias de una mirada “provinciana” del arte abstracto, que lo relacionaba con un “purismo” y volvía a la creación artística dependiente de cuestiones extra-artísticas y político-ideológicas.³⁶⁹

³⁶⁶ Alberro, Alexander, “Hallar, crear, revelar: Torres-García y los modelos de invención en el Río de la Plata a mediados de la década de 1940”, en V.V.A.A., Joaquín Torres-García: un moderno en la arcadia. Madrid: Ediciones el Viso, 2016, p. 107. A este conflicto se le suma la confrontación que se creó entre Torres-García y Tomás Maldonado una vez escindido del núcleo de *Arturo*, quien hizo una crítica sobre cierto “colonialismo” estético en su producción. *Ibidem*, p. 120.

³⁶⁷ N.B. [Norberto Berdía] “El arte de Torres García”, *Movimiento*, núm. 7, 1934, p. 2. En ese entonces el pintor Norberto Berdía, integrante de CTIU (Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay) y fuertemente influido por el muralismo mexicano, fue uno de los referentes fundamentales del realismo social uruguayo. En este texto Berdía compara el retorno al país de Joaquín Torres-García con la visita del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en Montevideo un año antes. Colocándolos en posiciones antagónicas, categoriza el arte de Torres-García como burgués y purista, en contraposición al arte anónimo, colectivo y popular de Siqueiros.

³⁶⁸ Torres-García, Joaquín, *Manifiesto I. Contestando a N.B.* Montevideo: Estudio 1037, 1934, pp.1-2. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1228450/language/es-MX/Default.aspx>

³⁶⁹ Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 78.

Torres-García es atacado de igual manera por la izquierda tradicional uruguaya que por las alas conservadoras de la política. Su supuesto apolitismo y misticismo es mal visto en un contexto dominado en el campo estético por la influencia del muralismo mexicano y sus vinculaciones con la política y el comunismo y, en el campo político, por el prelude de la segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil española y la represión cultural del peronismo que, en esos momentos en la orilla argentina, obligaba a muchos intelectuales del país a refugiarse en Montevideo. A propósito de estas discusiones que tendrían lugar en el Montevideo de la década de los treinta, el muralista mexicano Siqueiros, que en esos momentos se encontraba trabajando en Buenos Aires y Montevideo diría, refiriéndose a los “melancólicos” rioplatenses del realismo social, que “[...] no buscan en sus obras, sin contenido ideológico, la equivalencia puramente plástica y perfectamente posible entre la realidad social y realidad del arte; no comprenden que también en formas aparentemente abstractas, en organizaciones plásticas carentes de contenido político directo, se pueda dar esa equivalencia dramática que caracteriza el presente.”³⁷⁰

Pero a pesar de los conflictos político-estéticos que acarrió su regreso a Uruguay, Torres-García supo canalizar a varias generaciones de jóvenes artistas rioplatenses hacia sus enseñanzas en el Universalismo Constructivo.³⁷¹ Primeramente, en el núcleo de la Asociación de Arte Constructivo, que funcionó de 1935 a 1940 y, posteriormente, con la formación de la Escuela del Sur en 1942. La agrupación de alumnos que durante la segunda mitad de los años treinta se habían congregado alrededor la Asociación de Arte Constructivo habían demostrado no haber conseguido una unidad estilística ni creativa.³⁷² La invitación que la revista *Marcha* hace a Torres-García para publicar en sus páginas supone una oportunidad y una plataforma desde la cual poder reactivar su movimiento. Entre 1939 y

³⁷⁰ Siqueiros, David Alfaro, *Crítica*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1933. Referenciado por Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 78.

³⁷¹ Entre los artistas que acudieron a la escuela se encontraba el argentino Tomás Maldonado. Los conflictos que se generaron a finales de los años treinta a raíz de las discrepancias sobre la inclusión de los discursos sobre lo moderno en la enseñanza tradicional de instituciones en Buenos Aires llevaron a que algunos artistas como Alfredo Hlito, Claudio Girola, Jorge Brito y el mismo Maldonado se retiren definitivamente de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y comiencen la búsqueda de una formación no reglada que se acercara más al pensamiento moderno. Véase Lucerna, Daniela, “La irrupción del arte concreto-invencción en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)”, op. cit., pp. 78-102.

³⁷² Entre los artistas de la nueva generación que se acercaron al maestro se encontraban Francisco Matto, Augusto Torres, Manuel Pilós, Alceu Ribeiro, Julio Alpuy, Elsa Andrada, Gonzalo Fonseca, Horacio Torres y José Gurvich. Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*. Nueva York: Americas Society, 2001, pp. 33-35.

1940 Torres-García publica cuantiosos artículos, invitado por el entonces editor jefe Juan Carlos Onetti. A pesar de que la publicación tuvo desde sus inicios un corte progresista y estaba alineada con los sectores de la izquierda independiente y liberal uruguaya, Torres-García participa en ésta sin tomar partido a efectos políticos y manteniendo una estrategia clara a través de una actitud de aparente neutralidad ideológica.

Para 1940 el maestro era punto de referencia para los jóvenes argentinos y uruguayos y, además, “[...] constituía un barómetro con el que los demás se podían medir o enfrentar.”³⁷³ Una nueva generación se acerca a Torres-García alrededor de 1942, momento en que fundará la Escuela del Sur (Taller Torres-García) en la que conceptualizará una nueva pedagogía artística basada en la línea, la geometría y los planos de color en la estructura áurea. Esta misma generación lanzará *Removedor*, la revista de gran formato que el taller comienza a editar en 1945.³⁷⁴ Esta publicación acogerá muchos de los debates -y en algunos casos ataques- que se producirán entre los “adeptos” de la Escuela del Sur y los nuevos concertistas uruguayos y argentinos. Tanto así que el propio Torres-García advertiría, en algunos números publicados, su desvinculación de ciertas opiniones que sus alumnos enunciaban en sus páginas, de una naturaleza explícitamente provocativa. Torres-García creó una escuela en *stricto sensu*, generando un contexto de aprendizaje caracterizado por la formación de discípulos, defensores acérrimos de sus visiones, además de provocar, en palabras de Gabriel Pérez-Barreiro, “[...] una serie de cismas y herejías [...]”.³⁷⁵ Algunas de estas herejías fueron el movimiento rioplatense Arte Madí y la agrupación uruguaya Arte-No Figurativo.³⁷⁶

Muchos de los artistas y escritores concretos que se agruparon alrededor de la publicación *Arturo* en el año 1944 se habían relacionado en su formación con Torres-García y sus postulados sobre el Universalismo Constructivo de diferentes maneras y en diversos contextos. Este es el caso de los uruguayos Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin, quienes se acercarán al maestro mediante visitas regulares. Rothfuss es quien introduce a Torres-García a sus amigos, como fue el caso de Tomás Maldonado, con quien realiza un viaje a su

³⁷³ Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit., pp. 10-11.

³⁷⁴ La revista *Removedor* se creó como órgano difusor del Taller Torres-García en 1945. 28 números fueron publicados hasta el año 1950 en el que la revista deja de funcionar. Entre sus principales escritores se encontraban Guido Castillo y Sarady Cabrera, ambos cofundadores de la misma.

³⁷⁵ Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit., pp. 10-11.

³⁷⁶ *Ibidem*.

estudio en marzo de 1944. La ilustración de Rothfuss que se puede ver en de la revista *Arturo, Plástica en Madera*, es un claro sintetizador de las enseñanzas del maestro [Figura 1]. En esta pieza Rothfuss se adhiere a las propuestas del Universalismo Constructivo torresgarciano a través de un lenguaje visual que condensa la escultura geométrica con reminiscencia a símbolos ancestrales de las culturas americanas. Es a raíz de esta relación que la redacción de *Arturo* invita a Torres-García a escribir para la revista que estaban planeando publicar. Torres publicará un texto dirigido al “futuro de la creación literaria”, donde se discute el concepto de *construcción* a través del uso de la ley armónica y la búsqueda de “nuevos ritmos”.

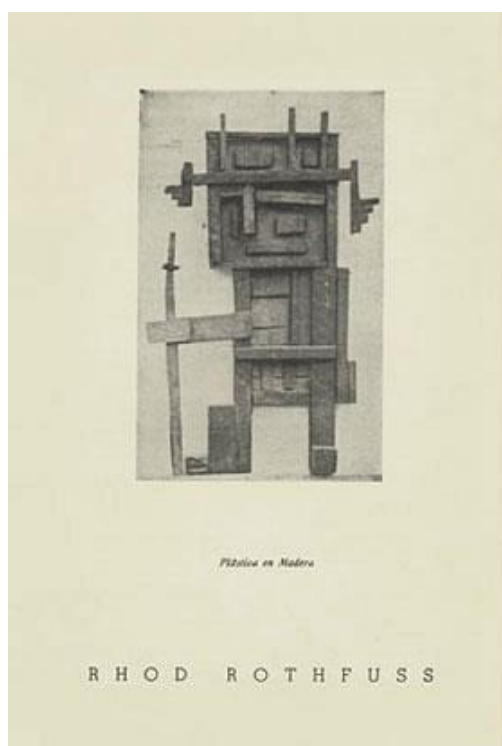


Figura 1. Rhod Rothfuss, *Plástica en madera*. Revista Arturo (1944).

Prácticamente cincuenta años después de aquella colaboración, Gyula Kosice escribe en 1992 a Mari Carmen Ramírez en el marco de la primera gran exposición internacional como curadora de la Archer M. Huntington Art Gallery, titulada *El Taller Torres-García*: “Estimada curadora Mari Carmen Ramírez: A propósito de la muestra que Ud. está organizando sobre Torres García, quiero dejar bien aclarado que ni el pintor Rhod Rothfuss, ni yo, hemos tenido absolutamente ninguna influencia de JTG. Todo lo contrario, hemos sido

atacados permanentemente por él y sus discípulos en la revista *Removedor* de Montevideo.”³⁷⁷ Teniendo en cuenta la estrecha relación de los jóvenes concretos con el maestro, ¿cuáles son los motivos de esta ruptura? ¿se trata de una cuestión generacional? ¿estética? ¿ideológica?

El texto de Joaquín Torres-García titulado “Con respecto a una futura creación literaria” publicado en *Arturo*, presenta dos cuestiones fundamentales para comprender el conflicto. Por un lado, funciona como un impulsor que motiva, con cierto tono paternal, a las nuevas generaciones a seguir “su propia dirección”.³⁷⁸ Por otro lado, clarifica la noción que sobre el concepto *invención* tenía el maestro, un concepto que se acercaba más -tal como explica Alexander Alberro- a la idea de “descubrimiento” que a la de creación.³⁷⁹

[...] sólo aquel que ha sabido encontrar un ritmo nuevo, propio, personal, sólo ése podrá poner lo que sienta y vea, de manera también propia. Y aquí no entiendo por ritmo propio, lo que pertenece a las leyes constructivas universales, sino a la modalidad suya; esto es, la invención, que será su creación, dentro de aquellas leyes que tienen que ser de todos. Por esto, un escollo en el que puede caer y debe evitar, es el trabajar dentro de la influencia, sea de otro poeta o de una escuela, y hasta de lo que pueda denominarse moderno. Debe proceder de una manera honrada y pura: lo que sienta o vea directamente, pero que inmediatamente verá hecho en el plano abstracto de su invención constructiva.³⁸⁰

Es este el punto que explica parcialmente la ruptura generacional e ideológica con los artistas madí: el concepto mismo de “creación” e “invención”, dos máximas inseparables para los Madí que, además, sustentan la implicación social y política de su programa. Si comparamos el texto que Arden Quin publica en el mismo número de la revista, que funciona como un editorial-manifiesto, se hace evidente la diferencia sustancial entre las dos propuestas. Arden Quin entiende la “invención” como un programa político-estético. Ya no se trata de una mera cuestión estética en la función y el proceso creativo de la obra como lo era para Torres-García, ligado al encuentro de un todo armónico y un lenguaje universal, sino de una cuestión principalmente social, relacionada con el encuentro de algo totalmente

³⁷⁷ Referenciada por Sagradini, Mario, “The Rothfuss Strategy”, *La Pupila*, vol. 1, n° 1, 2018, pp. 16-17.

³⁷⁸ Torres-García, Joaquín, “Con respecto al futuro de la creación literaria”, *Arturo*, n° 1, 1944, pp. 24-25.

³⁷⁹ Alberro, Alexander, “Hallar, crear, revelar: Torres-García y los modelos de invención en el Río de la Plata a mediados de la década de 1940”, op. cit., p. 105.

³⁸⁰ Torres-García, Joaquín, “Con respecto al futuro de la creación literaria”, op. cit., p. 25.

novedoso. Arden Quin define el arte -a través de una dialéctica con el materialismo histórico- como una “superestructura” ideológica, que se sostenía en una estructura que componía el marco de toda forma cultural y que se ubicaba en un tiempo y espacio concretos: sociales, económicos, ideológicos, políticos, técnicos. Esta definición ponía en cuestión el tratamiento del arte como un todo universal y autónomo, propio de los postulados torresgarcianos, y proponía el arte como una práctica contextualizada y estrictamente relacionada con el momento presente. “Se ve pues que no puede ser ya la expresión la que domine el espíritu de la composición artística actual; ni mucho menos una representación, o mágica, o signo. El lugar ha sido ocupado por la INVENCION, por la creación pura.”³⁸¹

Este matiz, que a simple vista podría parecer secundario en la comprensión de los principios del concretismo, se profundiza tras el despegue del grupo Arte Madí en 1946. Por esa fecha, los artículos publicados en *Removedor* -la revista que editaba el Taller Torres-García desde 1945- generan nuevas discusiones en el campo estético rioplatense. La fraternidad del taller con los artistas concretos duraría poco. Los debates comienzan a surgir entre los jóvenes concretos -tanto en Arte Madí como en Asociación Arte Concreto-Invención- y Torres-García y sus alumnos tras las críticas que desde el taller se hacen a los nuevos concretos y su propuesta estética los cuales habían buscado, en un inicio, el reconocimiento del maestro uruguayo.

Este conflicto explica la reivindicación que Gyula Kosice sobre la desvinculación de los artistas concretos de la sombra de Joaquín Torres-García, que dirige a Mari Carmen Ramírez en el marco de la mencionada exposición que tenía como objetivo principal tomar la Escuela del Sur como un “anclaje fundador del nuevo territorio global del arte latinoamericano.”³⁸² En este caso, sobre la obra del propio Kosice y la de su compañero, Rhod Rothfuss, fallecido en 1969. Tal como Kosice explicita, las páginas de la revista *Removedor* habían acogido diversos debates y ataques, sobre todo en manos de Guido Castillo, Torres-García y, especialmente, Sarandy Cabrera, empezando por el ataque a la primera muestra madí de 1946.³⁸³

³⁸¹ Arden Quin, Carmelo, “Manifiesto Invencionista”, *Arturo. Edición facsimilar*, n° 1, 1944, p. 27.

³⁸² Barriandos, Joaquin, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, cartografías críticas, regionalismos críticos* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, p. 285.

³⁸³ El redactor responsable de la revista fue Guido Castillo. Sarandy Cabrera fue un escritor uruguayo nacido en 1923 y fallecido en 2005; se desempeñó como periodista, caricaturista, traductor y co-fundador de la revista uruguaya *Removedor*.

De Buenos Aires nos llega ahora la teoría de la pintura MADÍ, (Madí, naturalmente no quiero decir nada, ni debe pedírsele que lo quiera, aunque recuerde particularmente a Dada, y se le aproxime en esencia) cuyos postulados que preceden a las obras mismas, se encaminan al elogio de la invención como motor único de ese arte. En arte, es necesario valorar la dificultad, caminar entre obstáculos. Si no es así, toda obra, quedará tarada de facilidad y de sin razón. La invención es indudablemente UNO de los elementos del Arte, pero no el UNICO.³⁸⁴

En su texto, “Torres García y el Arte Moderno”, Guido Castillo pronuncia un alegato contra el neoplasticismo y las formas que no pertenecen al arte, relacionándolo con la propuesta Madí.³⁸⁵ Por otro lado, Torres-García en su artículo “Nuestro problema del arte en América” hace un aviso a los artistas sudamericanos del peligro que supone el neoplasticismo de los países nórdicos. Sarandy Cabrera, en su texto “Originalidad e invención” realiza una crítica a los artistas Madí y al romanticismo del marco irregular que, según éste, los separaba de un arte universal. Contrariamente, la propuesta considerada “correcta”, encarnada en Torres-García, se trata de una síntesis entre lo clásico y lo romántico.

La actitud de Joaquín Torres-García deja muy sorprendidos a los concretos y se lo hicieron saber en su momento, sobre todo porque el mismo maestro había sido, en un principio, un importante propulsor y estimulador de estas nuevas generaciones. Detrás de las discusiones entre las dos vertientes constructivas/concretas se oculta un conflicto generacional y, a su vez, un conflicto generado por las visiones irreconciliables que ambos tenían respecto a las implicaciones sociales y políticas del arte. Arte Madi venía a proponer un programa en donde lo fundamental de la estrategia artística estaba destinado al *hacer*, más que a un programa estético definido y compartido entre sus integrantes. Claramente, esta tendencia a la acción no encajaba con los postulados torresgarcianos. Esta “actitud

³⁸⁴ Cabrera, Sarandy, “Originalidad e invención”, *Removedor*, vol. 2, n° 14, 1946, p.8. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731091/language/es-MX/Default.aspx>

³⁸⁵ Castillo, Guido, “Torres García y el Arte Moderno”, *Removedor*, vol. 2, n° 14, 1946, p. 1. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731060/language/es-MX/Default.aspx>

eclesiástica” -en palabras de Juan Fló-³⁸⁶ como la de Torres-García y su entorno, pone en evidencia el deseo de predominancia que poseía Torres-García demostrado, en este caso, a través del rechazo a los concretos usando el mismo argumento antieuropeo que había usado ya para otros movimientos. Pero esta actitud defensiva y autodeterminativa no se limitará al contexto de los nuevos concretos, sino también al de otros movimientos en el propio contexto artístico montevideano, como fue la Asociación de Arte No-figurativo.

5.2.1.1. Invención y creación: Arte Madí y lo político radical

¡Tenemos que hacer algo distinto!
Rhod Rothfuss

La llegada del modernismo al Río de la Plata está marcada por coyunturas de represión política y cultural. En Uruguay, la llegada de Joaquín Torres-García a Montevideo se produce en pleno gobierno militar del General Terra (1933-1934/1938)³⁸⁷ mientras que en Argentina la formación de los movimientos concretos se produce en el contexto del primer gobierno de Juan Domingo Perón, electo presidente en 1946. Para Andrea Giunta, los movimientos abstractos y concretos “[...] siempre han sido estudiados en un tiempo despojado de historia [...]”.³⁸⁸ A pesar de que muchas veces se ha investigado a los grupos concretos en el marco de análisis sobre la autonomía del arte, sus miembros compartieron desde los inicios una aspiración de interpelación social a través de la creación (a veces definida como un tanto idealista y utópica) de un nuevo orden del mundo, más equitativo.³⁸⁹

³⁸⁶ “acclesiastical attitude” es como llamó Juan Fló a la actitud de Joaquín Torres García en (y desde) Montevideo. Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 67.

³⁸⁷ El General Gabriel Terra fue presidente de facto entre marzo de 1933 y mayo de 1934 e interino hasta junio de 1938.

³⁸⁸ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 46.

³⁸⁹ Gradowczyk y Perazzo, Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 15.

En el contexto de los años cuarenta las discusiones y negociaciones entre el campo de la política y el arte eran intensas. El contexto internacional condicionado por la Segunda Guerra Mundial y por el Franquismo en España hace que las discusiones en torno a las implicaciones de los artistas en su medio se den rigurosamente en el plano estético de la práctica. En el Uruguay de los años cuarenta el campo cultural más institucional estaba invadido por una voluntad consensual, en el marco de una transición democrática y una “[...] restauración simbólica de ideales históricos del Estado Batllista”,³⁹⁰ que intentaba recuperar la estabilidad perdida de los años veinte. Además, el contexto artístico se vio condicionado por una “crisis del artista individual como protagonista”,³⁹¹ lo que propiciará en los años posteriores la formación de grupos y colectivos con una configuración novedosa, que escapará de la concepción gremial que habían tenido hasta el momento.

Está claro que la emergencia de los grupos concretos en los años cuarenta supone un punto de inflexión para los movimientos abstractos en Latinoamérica. Por un lado, establecen una ruptura generacional y conceptual con los postulados universalistas y occidentalistas que se podían ver condensados en la escuela torresgarciana y suponen, por el otro, como veremos más adelante -y usando palabras de Rancière-, “una alianza rota entre radicalismo artístico y radicalismo político”³⁹² dando por entendido que “La política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y argumentar sobre ellos.”³⁹³

La alianza entre la utopía estética y la idea de un radicalismo en el arte y su capacidad de contribuir a una transformación de las condiciones de vida colectiva³⁹⁴ formó parte de las creencias de los artistas concretos que se agruparon para lanzar la revista *Arturo*. Una alianza que, desde las producciones filosóficas y de la historia del arte, fue posteriormente leída a través del fracaso del arte de las vanguardias y neovanguardias en el ámbito de la revolución

³⁹⁰ Peluffo Linari, *Historia de la pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 106.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 19.

³⁹³ *Ibidem*, p. 18.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 13.

social. Rancière explica cómo, en el marco de lo que llama un “presente posutópico”, se ha intentado aislar la creación artística de la utopía estética de la vida cotidiana³⁹⁵ lo cual se debe, entre otras cuestiones, al entendimiento de la obra de arte como un “ser-en-común”, anterior a cualquier forma política particular³⁹⁶ y que compone una construcción de una autonomía del arte muy revisitada por la crítica de las vanguardias durante todo el siglo XX.

La creación de la revista *Arturo* de 1944 es un claro ejemplo de esta voluntad emancipadora y de los programas político-utópicos que contenía su material, y supone otro de los hitos que posicionan al Río de la Plata como epicentro del arte abstracto y concreto en Latinoamérica. Su idea de innovación, creación e invención fueron las que catapultaron una serie de rupturas en un panorama artístico dominado por la figura de Torres-García y una postura de “confrontación ante lo internacional.”³⁹⁷ Además de sus propias aportaciones a los debates del momento, la constelación de movimientos que apuntaló la creación de la revista fue el punto de partida de las discusiones que se generarían entorno al concretismo y la abstracción, así como a la modernidad y la vanguardia de las siguientes dos décadas. Esta revista de vanguardia radical de un solo número constituye un paradigma dentro de la historia del modernismo rioplatense, pudiendo valorarse como la primera publicación estrictamente sudamericana consagrada al arte no-figurativo, considerando que *Círculo y Cuadrado*, cuya versión dirige Joaquín Torres-García desde Montevideo, se trataba de una versión “descentrada” de la eurocéntrica *Cercle et Carré*.³⁹⁸

Con un núcleo editor integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley, compartía una voluntad de ruptura con sus predecesores vanguardistas de las décadas de los veinte y los treinta a través de un explícito rechazo al expresionismo, al arte mimético, al automatismo surrealista y a la representación. Este único número expondría el nacimiento de una nueva estética: el invencionismo; una propuesta que se alejaría de la representación e incluso la síntesis que había derivado, en la plástica europea vanguardista,

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 13-36.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 14.

³⁹⁷ Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 39.

³⁹⁸ Barriendos, Joaquin, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, cartografías críticas, regionalismos críticos*, op. cit., p. 285.

en abstracción. Esta nueva realidad artística propondría, en cambio, la presentación como forma de creación estética.³⁹⁹

El grupo plástico-poético que aglutinó *Arturo* compartía un enfoque interdisciplinario, compuesto por una suerte de “síntesis” entre convicciones marxistas e influencias torresgarcianas, así como por una “genealogía inesperada” originada en las teorías creacionistas de Vicente Huidobro.⁴⁰⁰ Artísticamente tomaban referencias del constructivismo de Naum Gabo, el rayonismo de Natalia Goncharova, el neoplasticismo de Theo van Doesburg, el suprematismo de Kazimir Malevitch, la abstracción de Vasili Kandinsky, el concretismo de Max Bill y Vantongerloo, el diseño de la Bauhaus y el urbanismo de Le Corbusier. En el campo de la escritura, se vieron influenciados sobre todo por los poetas. Además del chileno Vicente Huidobro y su teoría creacionista, tomaron propuestas de Pierre Reverdy, César Vallejo, Murilo Mendes o Braulio Arenas, quienes abrieron las puertas al concepto de *invencionismo*, uno de los pilares conceptuales de la agrupación.

El único número de *Arturo* está compuesto por textos de Arden Quin, Bayley, Kosice, Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Rothfuss. En sus páginas se muestran trabajos de Rothfuss, María Helena Viera Da Silva, Augusto Torres, Kandinsky, Mondrian, y Torres-García. En general, los textos defienden la creatividad como invención, y presentan elementos marxistas utópicos ilustrados con trabajos de la vanguardia europea. Haciendo alusión a Arthur C. Danto, “[...] Avant-garde art was accompanied by the modernist utopia’s effort to disseminate, clarify, and justify itself.”⁴⁰¹ Tres son los textos fundamentales, que aquí interesan, que atraviesan las páginas de la revista y que marcarán el programa estético-conceptual del grupo, pudiendo resumir las propuestas en tres conceptos fundamentales: “invencionismo”, “materialismo histórico” y “marco recortado”.

Para entender el significado y la propuesta de *invención* como movimiento revolucionario en el núcleo de los concretos, debemos adentrarnos en los textos de Arden Quin y Bayley. El primero de los textos, firmado por el brasileño-uruguayo Carmelo Arden

³⁹⁹ Weiner, Liliana, “La constelación Arturo. 70 años de invención”, en *Arturo. Edición facsimilar*, op. cit., p. 12.

⁴⁰⁰ Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 39.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 35. “El arte de vanguardia estuvo acompañado por el esfuerzo de la utopía modernista por difundir, aclarar y justificar el ego.” [La traducción es nuestra.]

Quin, se trata de un editorial-manifiesto en el que se establece una dialéctica entre el materialismo histórico y la estética Madí. Encabezando con la frase “[...]son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas. El arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad. Esa es la revelación que sobre el arte hace el materialismo histórico”,⁴⁰² el texto traza ese lazo que el grupo pretendía con lo social y, en consecuencia, con lo político. Éste define el arte como una superestructura basada en la evolución económica de la sociedad, desde el primitivismo al expresionismo, del expresionismo al simbolismo. Para éste, la invención era un tipo de “creación pura” y, por tanto, imponía las máximas de rechazo hacia sus predecesores expresivos, representativos y simbolistas.

El texto, que acaba con la frase: “Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo); ni simbolismo (decadencia)”, propone el proceso de invención como una renovación total, radical y revolucionaria en la historia del arte: “INVENCIÓN. De cualquier cosa; de cualquier acción; forma; mito; por mero juego; por mero sentido de creación: eternidad. FUNCIÓN”, se presenta como una opción superadora y más verdadera que la representación, puesto que brinda la posibilidad de una creación pura, innovadora, libre de la copia y la referencia a los objetos ya existentes.⁴⁰³ Una imagen que se alejaría radicalmente de aquel concepto de abstracción como “síntesis”, como aglutinador universalista que promulgaría Torres-García en sus textos. “Se ve pues que no puede ser ya la expresión la que domine el espíritu de la composición artística actual; ni mucho menos una representación, o mágica, o signo. El lugar ha sido ocupado por la INVENCIÓN, por la creación pura.”⁴⁰⁴

⁴⁰² Arden Quin, Carmelo, “Manifiesto Invencionista”, op. cit., p. 25.

⁴⁰³ Lucerna, Daniela, “La irrupción del arte concreto-inventión en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)”, op. cit., pp. 82- 83.

⁴⁰⁴ Arden Quin, Carmelo, “Manifiesto Invencionista”, op. cit., p. 27.

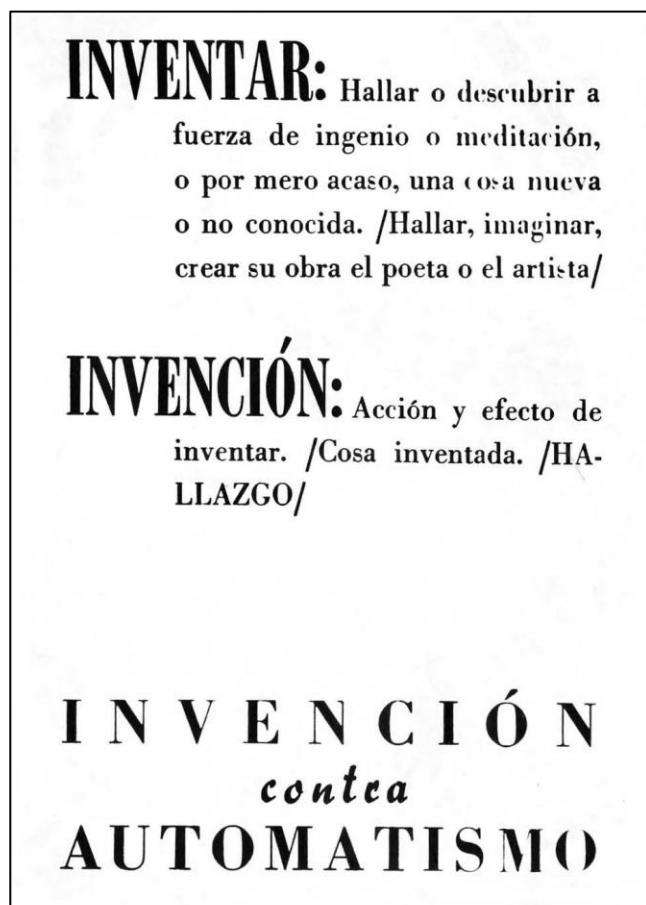


Figura 2. *Invención contra Automatismo*. Revista Arturo (1944).

Por otro lado, el segundo texto, firmado por Edgar Bayley titulado “La batalla de la invención” compone una “[...] apología militante del invencionismo en la poesía [...].”⁴⁰⁵ Se trata de un texto fundacional que encarna un profundo debate acerca del papel del arte y la poesía, así como de los abordajes políticos y sociales que el concepto y el proyecto del *invencionismo* deberían producir en estos dos campos.

La preocupación por una significación exterior a la imagen existió en todas las épocas de la historia de las artes. Es decir, que la imagen nacía como signo de una realidad personal, natural, conceptual, etc. Pero nunca como una realidad independiente y autónoma. Como una verdadera vivencia. La obra de arte nacía así como re-presentación, y el público se habituaba a hacer de esta condición un requisito fundamental para la calificación estética de la obra. Pero nunca una obra ha valido por su capacidad de

⁴⁰⁵ Weiner, Liliana, “La constelación Arturo. 70 años de invención”, op cit., p. 12.

acuerdo con una realidad cualquiera, exterior a ella, sino por su capacidad de novedad, novedad vale decir, desplazamiento de valores de una sensibilidad ejercido por una imagen. [...] Se ve, entonces, que el valor estético no es incumbencia del acuerdo con una realidad sino de la condición de la propia imagen.⁴⁰⁶

Tal como Bayley explica, la estética “invencionista” promovía la abolición de la ficción en todas las artes, una comunicación fraternal con el mundo, y la necesidad de inventar nuevas realidades como un medio de participación, es decir, para “inventar objetos concretos para compartir la vida cotidiana del hombre y ayudar en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar.”⁴⁰⁷ Promovía la necesidad de un arte total para la construcción de un nuevo mundo, opuesto a toda forma de ilusión. Su objetivo no era “abstraer”, sino “inventar”, presentar realidades nuevas, lo cual no implicaba, en modo alguno, mantenerse al margen de la realidad. “Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos implicados en todas las contiendas. Y en primera fila.”⁴⁰⁸

En el tercer texto, “El marco recortado: un problema de plástica actual” Rhod Rothfuss situaba la importancia de lo objetual sobre lo representacional y pictórico proponiendo la ruptura con el formato tradicional cuadrilátero del marco y, por consiguiente, con la construcción ilusoria de la perspectiva renacentista. Sin dependencia de la imitación de la naturaleza, la pintura se convertiría en algo “[...] que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”.⁴⁰⁹ En la obliteración de la ventana rectangular del plano pictórico radicaba el concepto de invención para Rothfuss, ya que permitía más dinamismo e interacción a las composiciones.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Bayley, Edgar, s/t, *Arturo. Edición facsimilar*, op. cit., p. 29.

⁴⁰⁷ Bayley, Edgar, “La batalla por la invención: manifiesto”, *Invención*, n° 2, 1945, s/n. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/788842/language/es-MX/Default.aspx>

⁴⁰⁸ Bayley, Edgar; et. al., “Manifiesto Invencionista”, *Arte Concreto-Invención*, n°1, 1946, p. 8. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/777253/language/es-MX/Default.aspx> Originalmente el manifiesto fue divulgado en la Primera Exposición Invencionista en el Salón Peuser de Buenos Aires en 1946.

⁴⁰⁹ Rothfuss, Rhod, “El marco recortado. Un problema de plástica actual”, op. cit., p. 60.

⁴¹⁰ Sobre el manifiesto “El marco recortado: un problema de plástica actual” véase apartado 2.2.2 parte II de esta tesis.

La publicación de la revista catapultó el funcionamiento del grupo editor como un organismo a través del cual realizar diversas actividades, entre ellas dos exposiciones durante 1945 (“Arte Concreto-Invención” en la casa del psicoanalista Enrique Pichón Rivièrre y “Movimiento Arte-Concreto Invención” en la casa de Grete Stern). Si bien la creación de la revista integra a un grupo de artistas unidos por las propuestas de invención y creación, en ese mismo año se produce ya la primera escisión entre sus integrantes. Desde entonces, quedarán constituidos dos grupos: *Madí*, presidido por Kosice, y la *Asociación Arte Concreto-Invención*, por Maldonado.

La formación de la *Asociación Arte Concreto-Invención* (AACI) se produce en 1945 después de la escisión del grupo inicial, antes de la primera exposición en la casa de Pichón Rivièrre. Este último grupo expone por primera vez como colectivo el 8 de marzo de 1946 en la galería Salón Peuser y publican el *Manifiesto Invencionista*.⁴¹¹ El grupo estaba compuesto por Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Lidy Prati, Caraduje, Enio Iommi, Joge Souza, Alberto Molemberg, Simón Contreras (Juan Carlos Lamadrid), Oscar Núñez, Raúl, Rafael y Rembrandt V.D. Lozza, Primaldo Mónaco y Matilde Werbin. Es interesante recordar, además, el precedente de esta formación en el grupo de artistas: el grupo de aquellos que habían firmado el llamado *Manifiesto de Cuatro Jóvenes*, presentado en la XXXII edición del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1942 en Buenos Aires. Un volante colgado en uno de los cuadros premiados que, firmado por los estudiantes de Bellas Artes Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Claudio Girola y Jorge Brito, aludía a una “[...] virulenta caracterización del estado del arte argentino y de sus principales instituciones constituye una primera toma de posición que anticipa el camino innovador y desafiante que seguirán sus futuras acciones.”⁴¹²

Los jóvenes concretos fueron por lo general autodidactas, inmigrantes o hijos de inmigrantes de una Europa en crisis dominada por la efervescencia del fascismo en diversos frentes. En su mayoría de clase trabajadora y hallados, en muchos casos, en condiciones de marginalidad o marginación, estaban políticamente relacionados con la izquierda y, sobre todo, con el partido comunista. Algunos jóvenes concretos habían llegado al grupo partiendo de lecturas marxistas y de materialismo dialéctico, un bagaje que se entrecruzaría

⁴¹¹ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 56-57.

⁴¹² Lucerna, Daniela, “La irrupción del arte concreto-invención en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)”, op. cit., p. 81.

prolíficamente en los manifiestos y publicaciones colectivas de los diferentes grupos. Lo cierto es que Arte Madí estuvo, desde un origen, estrechamente ligado a lo social y lo político en su sentido más crítico y, por ende, debería ser estudiado con relación a ello.

Los conflictos que surgen entre los artistas concretos y los partidos políticos vienen determinados por discusiones en torno a los programas estéticos que se suponía debían desarrollarse en un contexto nacional fuertemente condicionado por las políticas proteccionistas. El movimiento peronista percibía el programa de la modernidad como el “Caballo de Troya del imperialismo” (The Trojan Horse of imperialism),⁴¹³ a la vez que promovía una visión de la cultura relacionada a los actos patrióticos y populistas de tipo ritual.⁴¹⁴ Esta coyuntura provocará que muchos oponentes del nuevo régimen, entre ellos intelectuales y artistas, se refugien en Montevideo en una década que estuvo determinada, entre otras cosas, por una voluntad de apertura tras el régimen de Terra en la década de los treinta. En este contexto de represión política, los Madí encuentran un aliado en el Partido Comunista, del que muchos de ellos fueron afiliados y con el que compartían los objetivos idealistas para la creación de una nueva sociedad. Sin embargo, y a pesar del apoyo al proyecto soviético y contribución al programa revolucionario, la propuesta de los concretos era radicalmente distinta a la del realismo socialista (la directriz estética que desde 1934 se había establecido en el congreso de Escritores de Moscú y que aplicaba para los partidos y proyectos artísticos en todos los países).⁴¹⁵ En origen, esta disyuntiva no supuso un conflicto en el partido ya que “[...] ante la nueva situación mundial que marcaba el comienzo de la Guerra Fría era más importante expresarse en contra del capitalismo imperialista norteamericano y de sus planes para emprender una guerra atómica [...] que detenerse en discusiones estéticas.”⁴¹⁶ Si bien la explícita defensa del materialismo dialéctico que hacían artistas como Hildo, Arden Quin o Maldonado, e incluso de adhesión de Lozza al Partido Comunista, podrían ser un obstáculo, al no dejar un rastro identificable en las imágenes, no representaban, por el momento, un problema.⁴¹⁷

⁴¹³ Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 32-33.

⁴¹⁴ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 59.

⁴¹⁵ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 58.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

Los madí, finalmente, y a pesar del marco ideológico materialista al que aludían, no fueron comprendidos estéticamente por el partido, que acabará expulsándolos del mismo: “[...] aun cuando no hicieran de su disidencia estética una cuestión pública, para ellos el compromiso con la realidad no podía, de ningún modo, radicar en la defensa del llamado “arte social”.⁴¹⁸ Los madí entendían su compromiso social y político de una manera diferente: la invención y la creación iban de la mano de la creación de una nueva sociedad. Esta idea, a pesar de acercarlos originalmente a las filas del partido, es rechazada por éste, el cual también veía en el modernismo una “fuerza enemiga” (“inimical forcé”),⁴¹⁹ un movimiento extremadamente alejado de las propuestas figurativas e iconográficas como las de Fornier, Centurión o Policastro en Argentina que, a través de un lenguaje ampliamente aceptado, también pretendían sensibilizar en la oposición al fascismo y, por otro lado, la malentendida idea de que los jóvenes concretos estaban simplemente asumiendo las ideas de la modernidad artística provenientes de Europa.

Toda esta especulación alrededor de un arte nuevo se definía a partir de la preocupación por establecer cuál era la expresión estética que correspondía al presente, en un contexto local e histórico determinado, teniendo claras similitudes con las discusiones que ya en los años treinta, en ocasión del regreso de Torres-García a Montevideo, se crearon sobre la implicación social de la práctica artística entre los constructivistas y los realistas sociales.

Ellos sentían que su arte era una respuesta histórica, que las formas y estructuras que proponían eran las que correspondían a su tiempo, que en ellas se resolvían todas las contradicciones que el arte anterior planteaba y que conducían, en definitiva, a la conformación de un mundo mejor. Estos artistas asumían la realización de su obra como parte de un compromiso revolucionario que se materializaba en la transformación de la sensibilidad por medio de una obra revolucionaria en las formas. Y para ellos la revolución del arte implicaba, necesariamente, la revolución en el mundo.⁴²⁰

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 33

⁴²⁰ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 57-58.

El ataque que Sarandy Cabrera realiza en la revista *Removedor*, apoyando la universalidad de la creación así como la búsqueda de lo “clásico absoluto”, va en contra de la propuesta de creación artística que los madí y la aportación del marco recortado de Rothfuss supone para el concepto de creación artística del Taller Torres-García.

Esa asfixia que experimenta Madí frente al marco normal, es un claro síntoma de angustia, de limitación, de falta de acomodo con la realidad, con el rectángulo tipo; esa asfixia que siente es secuela de un romanticismo que se actualiza y se reinventa, si no por el surrealismo, por esa forma que repito, se emparenta con él. [...] De manera que aun cuando los Madí piensan estar en contra de lo romántico, en cierta manera, están en aquello, por acusar ciertos caracteres que les son esenciales. [...] Y eso sería justamente lo que los aparta de un arte plástico universal, regido por ese concepto y el de la medida, la reducción a los colores primarios y la estructura funcionalmente plástica.” [...] “Es necesario actuar desde programas más impuros que contengan una angustia humana y desde necesidades más urgentes, para poder configurar un arte que pretenda ser auténtico.”⁴²¹

Siguiendo a Rancière en su entendimiento del accionar político del arte, las propuestas de los concretos no estarían sujetas a esta categorización por haber producido discursos emancipadores a través de sus propuestas estéticas, tampoco por haberse adherido a la idea del arte como transmisor de ciertos valores y sentimientos sobre el orden del mundo y mucho menos por su papel en la representación de las estructuras, conflictos o identidades de la sociedad. Entender la propuesta de los concretos como un accionar plenamente político viene definido “por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. [...] lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política.”⁴²²

⁴²¹ Cabrera, Sarandy, “Originalidad e invención”, op. cit., p.8.

⁴²² Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 17.

2.5.1.2. Arte Madí: Invencionismo entre lo abstracto y lo concreto

En 1946 Madí se había consolidado como agrupación tras las rupturas del núcleo de *Arturo* que se produjeron a partir de las exposiciones en la casa de Pichón Rivière y Grete Stern. Declarado por sus integrantes como movimiento universal, la agrupación era resultado del interés por la estética industrial junto con un pensamiento materialista que tenía sus orígenes en algunos movimientos de las vanguardias europeas de los años 20, que habían erigido sus programas en un contexto de crecimiento económico, tecnológico y demográfico debido a los avances industriales y al crecimiento de la fuerza de trabajo y los métodos de producción de masas.

Este mismo año se publican dos textos caudales para la historia de la abstracción y el concretismo latinoamericano. Por un lado, el “Manifiesto Madí”, a partir del cual el poeta Juan Jacobo Bajarlía los reconocería por primera vez como movimiento, asegurando que el *invencionismo* se trataba de la primera tendencia de vanguardia surgida en Hispanoamérica.⁴²³ Por otro lado, el “Manifiesto Invencionista”, texto fundacional de la otra rama escidente de los artistas de *Arturo* bajo la denominación de “Asociación de Arte Concreto-Invención”, declararía que “La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.”

Es interesante comentar el apunte que en el texto “Concrete Invention” Gabriel Pérez-Barreiro realiza sobre esta particular definición que harían los grupos de los conceptos *abstracto y concreto*.

It is interesting to note that grammatical difference between abstract art (noun) and concrete invention (the result of a verb) in this sentence. The implication is that invention is somehow different from art, an active rather than a passive function. Part of this is the natural effervescence of youth, but another part speaks to an important sense that what these artists were doing was somehow beyond art as we understood it before: the result of an action

⁴²³ Bajarlía, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas*. Buenos Aires: Araujo, 1946. Para María Amalia García Juan Jacobo Bajarlía publica en este libro un ensayo crucial para entender las aportaciones de *Arturo* sobre las vinculaciones del marxismo y el arte moderno y también sobre el tema del marco y su integración como nueva categoría estética. García, María Amalia, “Vanguardia en doble página. Intervenciones del invencionismo argentino en la revista Joaquim.”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 61, 2015, p. 165. En línea: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i61p159-182>

rather than the creation of a thing.⁴²⁴

En ambas agrupaciones cada artista tenía su agenda personal y, verdaderamente, no se realizaron demasiados programas comunes. Sin embargo, tal como señala Pérez-Barreiro, ambas compartían una convicción por la acción a través de lo que se entendía por “invención”, que invitaba a desplazar cualquier vocación pasiva que se tuviese sobre el hecho artístico. Pero a pesar de las similitudes contextuales y teóricas que tuvo Arte Madí y Arte Concreto-Invención, los Madí otorgaron a su movimiento un carácter social categórico que se explica en el giro sociológico del procedimiento creativo, que ya había sido planteado algunos años antes por Carmelo Arden Quin en la revista *Arturo*: “Contra todo ello se alza Madí, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno; junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía que domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos.”⁴²⁵ Además de ello, existía un interés por encontrar el equilibrio entre “libertad individual, utopía tecnológica y razón social de la producción artística.”⁴²⁶ Parte de esta cosmovisión, conectada estrechamente a la producción industrial pero también a la idea de modernización y progreso (que se verá fructíferamente en casos como el de la escuela Bauhaus) fue parte indispensable de la conceptualización de sus postulados.⁴²⁷

Tal como señalarán los manifiestos del grupo, mientras que el arte abstracto parte de la naturaleza, el concreto es creación pura emancipada del modelo natural. Madi era contrario a la abstracción, ya que ésta permanecía apegada a un tipo de representación de la realidad (similar al constructivismo torresgarciano o a algunos pintores herederos de las enseñanzas planistas de Guillermo Laborde), en un proceso sintético que conducía las formas de la

⁴²⁴ Pérez-Barreiro, Gabriel, “Concrete Invention”, en Pérez-Barreiro, Gabriel (ed.) *Concrete Invention. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflection on Geometric Abstraction from Latin America and Its Legacy*. Madrid: MNCARS, 2012, p. 17. “Es interesante notar la diferencia gramatical entre arte abstracto (sustantivo) e invención concreta (el resultado de un verbo) en esta oración. La implicación es que la invención es de alguna manera diferente del arte, una función activa y no una función pasiva. Parte de esto es la efervescencia natural de la juventud, pero otra parte habla de un sentido importante de que lo que estos artistas estaban haciendo estaba de alguna manera más allá del arte, tal como lo entendimos antes: el resultado de una acción más que la creación de una cosa.” [La traducción es nuestra.]

⁴²⁵ Kosice, Gyula, “Manifiesto de la Escuela”, *Arte Madí*, n° 1, 1947, p. 20.

⁴²⁶ Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la pintura Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 117.

⁴²⁷ *Ibidem*.

naturaleza hasta su versión abstracta. Por el contrario, Madí enfatiza los mecanismos netamente lúdicos e inventivos en el arte y, por lo tanto, preconiza el producto u objeto en sí mismo, con total independencia de cualquier otro referente externo. Tal como Kosice explicita en el “Manifiesto de la Escuela” en el primer número de la revista *Arte Madí*: “Con lo ‘concreto’ que, en realidad, es un gajo más joven de ese espíritu abstraccionista- se inicia el gran período del Arte No Figurativo, donde el artista, sirviéndose del elemento y su respectivo continuo, crea la obra en toda su pureza, sin hibridaciones y objetos extraños a su esencia.”⁴²⁸



Figura 3. Joaquín Torres-García, *Monumento*, a partir de un dibujo de Torres García (h. 1944). Madera maciza con incisiones (134.6 x 99.7 x 5.1 cm.).

⁴²⁸ Kosice, Gyula, “Manifiesto de la Escuela”, op. cit., p. 20.

Vicente Huidobro propondría tal conceptualización en sus propios manifiestos décadas antes: “Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.”⁴²⁹ Tal definición afirmaría la idea de Torres-García respecto a la necesidad de una convivencia entre ambas posturas, la definición de una posible abstracción-concreta que se verá plasmada en su trabajo y explícitamente en su obra *Monumento* (h. 1944) [Figura 3].

Para el teórico y artista Mario Sagradini el desencuentro que se produce entre los artistas Madí y el Taller Torres-García es un conflicto más de los muchos que tuvo el taller con sus contemporáneos. Anteriormente, Joaquín Torres-García ya se había referido a los supuestos “naturalistas” uruguayos a través de categorizaciones y delimitaciones conceptuales sobre las nuevas generaciones de los artistas montevideanos, así como de los maestros que enseñaban en el marco del Círculo de Bellas Artes de Montevideo, resumiendo su discurso en “naturalismo no, madismo no”.⁴³⁰ Este conflicto se evidenciaría en el marco de la exposición de la Federación de Estudiantes Plásticos del Uruguay que se realiza a finales de 1940, sobre la cual Torres-García diserta su 500ª conferencia, describiéndola “[...]entre un ala derecha naturalista, mayoritariamente compuesta por alumnos de Guillermo Laborde y un ala izquierda constructivista, la que correspondía a alumnos de Torres García en su Asociación de Arte Constructivo (AAC).”⁴³¹

Segradini se hace eco de este conflicto en su artículo “The Rothfuss Strategy” en el que expone que la “[...] catalogación de naturalismo a toda la obra exterior a la *Asociación de Arte Constructivo* [...] homogeneizaba y subvaloraba cualquier otra vía que no fueran las propuestas de Torres-García [...]”⁴³² Además, seis meses antes, en el marco del primer gran Salón Municipal “[...] la evaluación del crítico argentino Jorge Romero Brest daba clasificaciones y etiquetas muy distintas y variadas [...]”⁴³³ sobre diversos expositores, incluido Rhod Rothfuss, que participaría también en la muestra de 1940, evidenciando el

⁴²⁹ Huidobro, Vicente, “El creacionismo”, en Quirarte, Vicente (selecc.) *Vicente Huidobro. Poética y estética creacionistas*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 174-175.

⁴³⁰ Sagradini, Mario, “The Rothfuss Strategy”, *La Pupila*, op. cit., p. 16.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ibidem*.

sintetismo drástico de la visión torresgarciana. Dentro de las categorizaciones de Romero Brest hay, contrariamente, amplitud de conceptos: cuatro tipos de “naturalismo”, obras “creacionistas”, “abstractas”, “decorativas”, etcétera. Brest define al mismo Rothfuss como “creacionista” en vez de “naturalista”, término con el cual lo referenciará Torres-García un año después. Esta caracterización invisibilizó en la historia del arte uruguayo la importancia de los grupos no-figurativos, abstractos y concretos compuestos por exalumnos de Laborde y otros profesores del Círculo de Bellas Artes que trabajaron paralelamente al taller. “Esta persistencia en el tiempo de la etiqueta naturalismo, sin ver el camino hacia la abstracción [...] y concretismo [...] que significó el trabajo de Laborde, impide comprender la figura de Rothfuss y esas generaciones (que obviamente también se alimentaron de la presencia de Torres-García, muchas veces negándolo).”⁴³⁴

Sin pretender relativizar el rol que Joaquín Torres-García tuvo en la introducción del modernismo y la abstracción en Latinoamérica, de lo cual ya se ha hablado anteriormente, así como la propia influencia estética y conceptual que tuvo sobre artistas como el mismo Rhod Rothfuss o Carmelo Arden Quin, es evidente que estos procesos produjeron un silenciamiento sobre otros movimientos uruguayos en un “juego de invisibilidades”⁴³⁵ causado, además, por una historiografía artística nacional fragmentaria. En consecuencia, es imprescindible introducir otras figuras que innegablemente influyeron a las nuevas generaciones abstractas en paralelo al Taller Torres-García y que requieren ampliar las narrativas hegemónicas sobre la instauración y desarrollo del arte abstracto y concreto en Uruguay y en el panorama rioplatense.

Este es el caso del artista Guillermo Laborde que, desde el Círculo Fomento de Bellas Artes (posteriormente Escuela Nacional de Bellas Artes), fue uno de los impulsores principales del *planismo*, formando generaciones enteras de las que el mismo Rhod Rothfuss fue parte y sentando, paralelamente, las bases de lo que posteriormente serán los artistas concretos Madí, abstractos y No-figurativos. A través del *planismo*, movimiento de arte uruguayo que tiene como característica principal la síntesis de las formas realizadas en base a planos de color para mantener la frontalidad, Laborde atrae a diversos artistas al Círculo de Bellas Artes de Montevideo que no estaban tan interesados en la lección torresgarciana. Entre

⁴³⁴ *Ibidem*, pp. 16-17.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 17.

ellos, José Pedro Costigliolo, Washington Barcala, María Freire o Julio D. Verdié. Además, el maestro se distingue por su trabajo como escenógrafo, “[...] disciplina organizadora del plano pictórico [...]” de la cual aprenderán artistas como Pedro Costigliolo o Alfredo de Simone.⁴³⁶

Fruto de esta escuela son diversas propuestas gestadas durante los años cuarenta y consolidadas durante los cincuenta que se alejan del “misticismo apostólico-militante del culto al objeto artesanal y de ciertos aspectos filosóficos y de factura predicados por la doctrina torresgarciana.”⁴³⁷ Si bien estos nuevos movimientos son parcialmente fruto de la influencia conceptual y material de Joaquín Torres-García, también se ven ampliamente influidos por el universo invencioncita geométrico-mecanicista que promovían grupos como Madí. Como indica Peluffo Linari esta apertura “implicaba una revisión del neoplasticismo europeo y del constructivismo ruso en el marco de los nuevos contextos industrialistas locales, y se inclinan también [...] hacia un abstraccionismo primario, que deriva tanto de la esquematización geométrica como de la simplificación formal (a veces por fragmentación) del modelo figurativo.”⁴³⁸

Ya para fines de los cuarenta se afirmaba el debate sobre el arte abstracto -no solamente en torno al grupo concreto argentino-uruguayo y al propio Taller Torres-García- sino a través de una discreta revisión de algunas corrientes de las vanguardias históricas y de la obra de pintores europeos más recientes. Después de los años cincuenta la actividad de los primeros uruguayos integrantes de Madí declina (entre ellos Rothfuss y Arden Quin) pero en su lugar aparecen otros dispuestos a seguir su camino y abrir nuevos frentes, como será el caso de Llorens, Freire y el reencuentro de Costigliolo con la pintura. En la primera mitad de los cincuenta, Costigliolo y Freire estarán entregados al arte no-figurativo, a la exploración del color y la forma, así como del signo, un trabajo que propiciará las primeras exposiciones de arte abstracto en Montevideo.

⁴³⁶ García Esteban, Fernando, *Artes Plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. México D.F: Universidad Publicaciones, 1970, p. 65.

⁴³⁷ Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., pp. 114-115.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 115.

2.5.2. Conceptualismo y acción en la crisis de la modernidad uruguaya (1960-1973)

En Uruguay, el inicio de la crisis de la modernidad viene acompañada por el contexto de la Segunda Posguerra Mundial y por la influencia de la crisis política y social que se produce en la región con la caída del gobierno de Juan Domingo Perón en Argentina en 1955. Durante los años cincuenta se empezó a perfilar en el país una crisis económica que desestabilizaría las estructuras que durante los años de la guerra se habían formado, producto del desarrollo económico por sustitución de importaciones. El declive de la llamada “Suiza de América”⁴³⁹ vino acompañado, además, por la crisis del modelo batllista, cuando el neobatllismo dio señales de agotamiento debido al panorama internacional a finales de la década (caída de los precios de los productos primarios), y nacional (estancamiento ganadero y agrícola de largo alcance, industrialización bajo protección estatal y un mercado interno insuficiente). Las demandas de los diferentes sectores sociales encontraron un Estado sin recursos y una economía que tendría crecimiento nulo durante las próximas dos décadas.⁴⁴⁰

Así como la década de los cincuenta supondrá una transición hacia la etapa de desestabilización social y política de los sesenta y setenta que abocará en la dictadura militar de 1973, también será un punto de inflexión para las artes visuales. Para finales de la década los movimientos concretos ya no tienen injerencia en el contexto artístico. Como explica Andrea Giunta “By the time the political discourse of Latin American Avant-garde had reached its speak, between 1960 and 1970, the revolutionary stance of Concrete artists, Perceptists, and Madís had long vanished. Abstraction had become just another form of expression. Utopia had been left far behind.”⁴⁴¹

Este cambio viene dado en parte por la propia naturaleza de la influencia eurocéntrica de las vanguardias y del modernismo en el Río de la Plata; los concretos, que habían

⁴³⁹ “Suiza de América” es el término popular que se le atribuía al país debido al grado de consolidación democrática, niveles de bienestar social y económico comparables a los europeos. Sobre todo con el primer mandato de José Batlle y Ordoñez a principios del siglo XX en el que se favoreció la industria nacional, el plan para acabar con la financiación extranjera y reformas educativas para tecnificar el sector agrario.

⁴⁴⁰ Moreira, Carlos, “Problematizando la historia de Uruguay: un análisis de las relaciones entre el Estado, la política y sus protagonistas”, op. cit., pp. 365- 381.

⁴⁴¹ Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 33. “Para el momento en que el discurso político de la vanguardia latinoamericana había llegado a su cima, entre 1960 y 1970, la postura revolucionaria de los artistas concretos, perceptistas y madistas ya había desaparecido hacía tiempo. La abstracción se había convertido en otra forma de expresión. La utopía se había quedado muy atrás.” [La traducción es nuestra.]

desarrollado una idea internacionalista de cultura, se encontraban ante una nueva coyuntura definida por la integración de estos grupos del sur a las sedes centrales del arte moderno: París, Estados Unidos, etcétera, formando parte de la hegemonía del discurso modernizador. El hecho fundacional de este proceso será la participación del grupo Madí en la exposición *Realités Nouvelles*, realizada en París en 1948. Tal como explica Giunta: “El arte moderno formaba un frente único y éste era internacional. Un horizonte al que los artistas sentían que de algún modo lograban incorporarse cuando, en 1948, el grupo abstracto argentino (en el que la prensa parisina destacó al grupo Madí) participaba en el Salón Nuevas Realidades de París.”⁴⁴²

La construcción de una autoconciencia artística en la configuración de los núcleos de vanguardia y los impulsos renovadores de las artes plásticas que se vincularon a la aparición del grupo concretista Madí así como el impacto de las primeras bienales de San Pablo, fue parte de un proceso de institucionalización del arte contemporáneo en el continente. En lo social, un contexto de relativa prosperidad de las industrias nacionales, del afianzamiento democrático interno y del fortalecimiento de los sectores medios y, en el medio intelectual y colectivo, un clima “optimista” influido por la finalización de la guerra, hecho que impulsa el modelo de una intelectualidad liberal y cosmopolita abierta a una nueva realidad mundial.

[...] las polémicas provincianas que tuvieron lugar en el Montevideo de los años cincuenta en torno a las posiciones encontradas de artistas abstractos y artistas figurativos, no solamente involucraron en ciertos casos un debate entre grupos de poder o entre ideologías políticas, sino sobre todo pusieron en escena, por un lado, aquel sentimiento de actualización cultural y de participación activa en las desafiantes opciones de la contemporaneidad, y por otro, el problema ético de la soledad del artista y su desvinculación dialógica con el resto de la sociedad.⁴⁴³

La posguerra implicó también la agonía de las categorías políticas que operaron hasta el momento y el preámbulo del conflicto entre cultura y revolución, arte y política que se condensará en los sesenta. Como indica Gabriel Peluffo Linari, esta situación afectará el

⁴⁴² Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 56.

⁴⁴³ Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 116.

clima provinciano y autocomplaciente característico de Montevideo que había cobrado nueva fuerza –después de la crisis de los años treinta – con el fortalecimiento de la clase media y las instancias de un relativo crecimiento industrial desde 1945. Este crecimiento, si bien no fue más allá de 1957, resultó suficiente para proyectar un inédito dinamismo entre los sectores medios que, a partir de los años sesenta, ocuparán un papel protagónico en la implicación política y cultural.⁴⁴⁴ Parte de este panorama serán algunas manifestaciones culturales e intelectuales cuyo paradigma será la conformación, en el ámbito literario, de la llamada Generación del 45⁴⁴⁵ sumada a otros fenómenos en el ámbito artístico que surgirán durante la década de 1950 como parte de una vertiente cultural hacia los proyectos de extensión social en Uruguay, mayoritariamente de manera independiente, como será el caso del Club de Grabado.⁴⁴⁶

Los sesenta estuvieron marcados por una serie de hitos políticos y resistencias culturales. La Guerra de Vietnam, los ecos de la revolución cubana, la muerte del Che Guevara y el mismo Mayo del 68 complejizarán y densificarán el panorama político y social. El marco de la Guerra Fría agudizará los sentidos de pertenencia en la lucha política y acentuará la crisis de los países del Cono Sur. Se radicalizará el accionar de los movimientos de liberación, emergerán las teorías de la descolonización y la dependencia, así como la

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁴⁵ Denominada “generación del 45” por primera vez por Emir Rodríguez Monegal, se trató de un grupo de autores, mayoritariamente escritores, aunque también incluyó músicos y pintores, que emergieron alrededor de 1945-1950. Como fenómeno social, político y cultural tuvo un papel definitorio en la constitución de la identidad cultural moderna uruguaya y formará parte del llamado “boom” de la literatura latinoamericana. Estos centrarían su literatura y poesía en el ámbito urbano distanciándose de la generación de *Asir*, que había formulado su producción literaria alrededor de tópicos como la naturaleza y el mundo rural, con una fuerte pátina idealista y romántica. Por el contrario, la generación del 45 hablaría de otros problemas como la angustia la desilusión, la soledad en las urbes modernas, etcétera. Políticamente activos, muchos fueron escritores asiduos de la revista *Marcha*. A esta generación pertenecieron autores como Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Domingo Bordoli, Mario Arregui, Mauricio Muller, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, María Inés Silva Vila, Tola Invernizzi, Mario Benedetti, Ida Vitale, Idea Vilariño, Líber Falco, Carlos Brandy, María de Montserrat, Juan Cunha, Giselda Zani, Sarandy Cabrera, Armonía Somers.

⁴⁴⁶ Fundado en agosto de 1953 el colectivo estaba formado por un grupo de egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes. El Club con un carácter programático tenía como referencia las experiencias que se había dado en México con el Taller de Gráfica Popular que había inspirado posteriormente a los brasileños del Club de Grabado de Porto Alegre (1950) y el Club de Gravura de Bagé (1951). En la tendencia al modelo asociativo en la formación de Clubs tenía una amplia tradición en el país (Fotoclub uruguayo 1940, Cine Club del Uruguay 1948, Club de Teatro 1949) cuya organización a base de socios fue fundamental como componente social y cultural de Uruguay, atado no solamente a una búsqueda de soportes económicos sino a un modelo de la “cultura independiente” de carácter popular, nacional y para-estatal. Peluffo Linari, Gabriel, “Club de grabado en la crisis de la ‘cultura independiente’ (1973-1989)”, *La pupila*, n° 18, 2011, pp. 8-17.

proliferación de las guerrillas en diversos países. Esta polarización de los posicionamientos políticos tendrá diversas repercusiones a lo largo de la década y también durante las dos siguientes décadas. Una de ellas será la imposición de las dictaduras militares en los años setenta como forma de quebrar los proyectos revolucionarios y de izquierdas e instalar el sistema de libre mercado en la región.

El arte no permanecerá ajeno a estas convulsiones, participando también en los proyectos de emancipación desde su propio campo. Éste mostraba las huellas de la crisis de la bipolaridad mundial entre comunismo y capitalismo, las tensiones de la Guerra Fría, la crisis del colonialismo aún presente en muchas partes del Tercer Mundo, las migraciones del mundo rural al urbano, el crecimiento de la conciencia ecológica o la división del trabajo en el ámbito internacional. En Uruguay, además, plasmará de cierta forma esta fractura generacional producto de la crisis de los valores de la modernidad sobre un modelo cultural progresista que se había visto privilegiado en los años cuarenta y cincuenta.

Tal como explica Néstor García Canclini, los artistas también creyeron que debían formar parte del destino social e histórico y “[...] que debían contribuir a crear las condiciones para superar la postergación y el subdesarrollo de estos países.”⁴⁴⁷ Esto implicó, entre otras cuestiones, un cambio en las estéticas y formas de mediación, entre las cuales fue fundamental el cambio de sentido del papel del espectador en la obra de arte. Mayo del 68 compondrá uno de los momentos álgidos de la década, en el que intervendrán internacionalmente intelectuales, estudiantes y trabajadores, deviniendo un momento fundamental de apertura de espacios de incidencia política a nuevos agentes y voces, así como de temas que hasta el momento habían sido desplazados del debate público (feminismo, sexualidad, multiculturalismo, descolonización, etcétera). Este fenómeno supondrá una apertura de las iniciativas culturales, los museos y las salas de teatro hacia la interlocución con nuevos destinatarios. Como remarca Canclini:

Además de espectadores, se buscaban creadores y participantes. Los artistas se aliaban con sindicatos y grupos políticos de izquierda para rediseñar la escena del arte y comunicarse en espacios abiertos a todos. Algunos abandonaron, junto con las instituciones del campo artístico, el arte mismo entendido como actividad diferenciada. Otros empujaron la categoría de arte hasta los bordes de la propaganda política y la acción

⁴⁴⁷ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, op. cit., p. 18.

social sin disolverse en ellas: constituyeron lo que en Chile se llamó la “escena avanzada”, en la que se negaban a ser ilustradores del discurso político. A veces lograban, como señaló Nelly Richard, “obras” que -por su modo de marcar la disrupción radical de los deseos y los cuerpos- fueron alternativas a los estilos disciplinados de los partidos de izquierda.⁴⁴⁸

En esta época la relación entre cultura y política adquirirá en Uruguay una dimensión particular. El quehacer intelectual y cultural y el compromiso político constituirán formas alternativas de contribución revolucionaria. Podemos destacar hitos fundamentales del campo cultural e intelectual que vendrán a proponer un radicalismo político desde un radicalismo estético. Estamos hablando de los casos de la revista *Los Huevos del Plata* (HDP) editada por Clemente Padín,⁴⁴⁹ y la conformación de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) integrada por los cineastas y críticos Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, José Wainer, Eduardo Terra y Walter Tournier.

La publicación *Los Huevos del Plata* (HDP) surge como contestación a la Generación del 45. La Generación del 45 o la “generación crítica” -como la llamará Ángel Rama-, señalará la crisis estructural del país que se empieza a dar en los años cincuenta y participarán de los cambios culturales que se sucederán en la década del sesenta.⁴⁵⁰ El grupo, también denominado como “generación de la revistas” o de “Marcha” -ya que muchos de sus integrantes participaban en el icónico semanario-, formará parte de lo que Rama llamará el “giro geográfico”. El internacionalismo que buscaba en Europa el modelo sobre el cual erigirse empieza a agotarse a finales de los cincuenta, entrando en una etapa en donde predominará un nacionalismo de inspiración latinoamericana. Este desplazamiento y la articulación de una comunidad intelectual en el continente es lo que hará posible fenómenos como el “boom” de la literatura latinoamericana, del cual formaron parte estos intelectuales

⁴⁴⁸ *Ibidem*, pp.19-20.

⁴⁴⁹ Para ampliar sobre el papel de la revista en el campo intelectual de los años sesenta véase Markarian, Vania, “Los Huevos del Plata. Un desafío al campo intelectual uruguayo de fines de los sesenta”, en Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga; Walch, Regine, *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, op. cit., p. 132 – 142.

⁴⁵⁰ Rama, Ángel, “La generación crítica”, en Benvenuto, Luis, et. al., *Uruguay hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. Referenciado en Markarian, Vania, “Los Huevos del Plata. Un desafío al campo intelectual uruguayo de fines de los sesenta”, op. cit., p. 133. Entre el grupo de HDP y la generación del 45 se establecieron intensas discusiones a través de los órganos de las revistas *Los Huevos del Plata* y *Marcha*. Ángel Rama será uno de los que pondrá más atención en esta nueva generación de jóvenes poetas a los que denominará como “generación de la acción”.

uruguayos. Esta cultura intelectual militante, relacionada a la emergencia de la izquierda y al rechazo de los partidos políticos tradicionales, entrará en un fuerte conflicto generacional con los integrantes de HDP. Esta nueva generación abrió un espacio donde la izquierda política y el discurso y prácticas contraculturales se hizo posible.

Tal como explica Vania Markarian, en los sesenta el hecho de “ser joven” se transformó en un signo cultural y los “hachepientos” -como se autodenominará el colectivo aglutinado en HDP- lo reivindicarán estéticamente. Éstos volverán a abrir los márgenes internacionales en búsqueda de conexiones culturales con su propia generación a lo largo del mundo e introducirán la cultura popular para promover una “desacralización de la experiencia poética y literaria.”⁴⁵¹ Para la izquierda intelectual del país, representada por la generación del 45, la desacralización de estos jóvenes con marcos referenciales que provenían de culturas capitalistas desarrolladas (como será la inclusión de la cultura del rock) atentaba contra el regionalismo latinoamericanista que éstos habían cultivado durante dos décadas.

Para nosotros, uno de los puntos más interesantes respecto a la crítica de Ángel Rama hacia los “hachepientos”, a los que denominará como la “generación de la acción” es que la identificará varias veces con el fracasado intento de los Tupamaros de tomar la ciudad de Pando en 1969. Como dirá Markarian:

[...] sería interesante profundizar en el peso relativo de los aspectos expresivos y los contenidos políticos al definir la “pugna con lo real” que caracterizó a estos escritores. En general, Rama privilegió el rechazo del “genero neorrealista” como rasgo definitorio de esa generación y equiparó su voluntad de innovación formal con el impulso militante de sus coetáneos. Al mismo tiempo, solía sugerir que sólo un compromiso inequívoco con la acción revolucionaria daría pleno sentido a sus creaciones.⁴⁵²

Markarian propone una interesante relación entre el grupo de HDP y su propuesta estética desde la creación literaria con el accionar del MLN-T. Como remarca, el distintivo de su producción era un discurso político, pero sin anclajes partidistas. Contrariamente a la generación del 45, su compromiso no estaba ligado a la organización política. Sus integrantes

⁴⁵¹ Markarian, Vania, “Los Huevos del Plata. Un desafío al campo intelectual uruguayo de fines de los sesenta”, op. cit., p. 135.

⁴⁵² *Ibidem*, 137.

tenían diversas simpatías con el partido comunista o la lucha armada y la acción directa del MLN-T, pero estos debates nunca formaron parte directa de sus publicaciones. Sin duda, este rasgo distintivo los distanciará de las generaciones precedentes; ahora las luchas y experimentaciones estaban contenidas en el propio poema o, en el propio medio, como será el caso del medio cinematográfico para Mario Handler y la C3M.⁴⁵³

⁴⁵³ La *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M) surgió en Montevideo en el contexto represivo pre-dictatorial que caracterizó a los levantamientos políticos y sociales del 68 uruguayo y la creciente represión social y política marcada por las llamadas Medidas prontas de Seguridad del Pachecato. En dicho marco, la C3M dialogó –pero también se puso en tensión– con la emergencia del así llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Fundada por jóvenes realizadores, productores y críticos como Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, José Wainer, Eduardo Terra y Walter Tournier surge con el objetivo de recopilar y difundir el cine latinoamericano de carácter crítico y militante y de estimular la producción nacional. En inicio había sido creada para dar continuidad a los festivales de cine que el semanario *Marcha* había venido organizando desde 1957. Sin embargo, la C3M no se limitó a coordinar el Cineclub de *Marcha* sino que radicalizó su programación a tal grado que los editores del semanario terminaron por desmarcarse del cine combativo de la C3M, pidiendo a sus antiguos colaboradores que declararan públicamente la nula conexión entre *Marcha* y el MNL-T (Tupamaros), del que eran activos simpatizantes algunos de los miembros de la cinemateca. Algunos trabajos fundamentales para entender el fenómeno estético y político que supuso la *Cinemateca del tercer Mundo* son Jacob, Lucía, “Marcha: de un cine club a la C3M” en Moraña, Mabel; Machín, Horacio Machín (eds.) *Marcha y América Latina*. Pittsburg: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 2003, pp. 399-431. Lacruz, Cecilia, “Uruguay: la comezón por el intercambio”, en Mestman, Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Akal, 2016, pp. 311-351. Tal, Tzvi, “Cine y Revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, n° 9, 2003, s/n. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1047327> Villaça, Mariana, “El cine y el avance autoritario en Uruguay: el ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)”, *Contemporánea- Historia y problemas del siglo XX*, n° 3, 2012, pp. 243-26. En línea: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2014/10/15/revista-contemporanea-volumen-3-2012-2/>

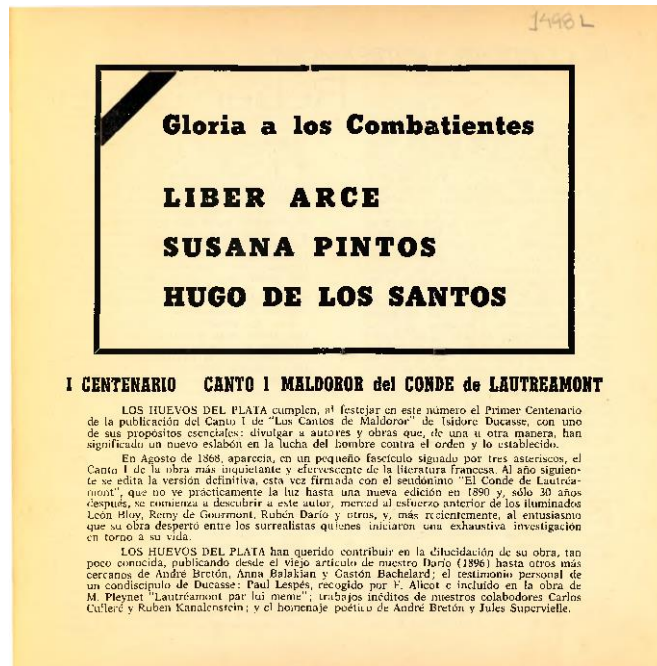


Figura 4. *Los Huevos del Plata*, nº 12 (1968).

Este marco histórico internacional fue el telón de las nuevas propuestas conceptualistas. La emergencia del conceptualismo como nueva forma de entender el arte coincidió con los nuevos paisajes sociales, políticos, económicos y tecnológicos que se dibujaron desde finales de los cincuenta hasta mediados de los sesenta en Latinoamérica.

Una de las teorías más extendidas de los estudios sobre el conceptualismo latinoamericano de las últimas décadas se sustenta sobre la diferenciación entre éste y el arte conceptual de Estados Unidos y Europa, definido por la desmaterialización y las propuestas analíticas. Esta idea daba por sentado que a diferencia del arte conceptual occidental - representado hegemoníamente por las propuestas de Kosuth o Art&Language- el conceptualismo latinoamericano se entiende y manifiesta según su contexto político, social e histórico, sus condiciones de producción, circulación y recepción.⁴⁵⁴ De acuerdo con este planteamiento el conceptualismo latinoamericano se enmarcaría en lo que Marchán Fiz ha

⁴⁵⁴ Esta tesis ha sido el marco discursivo de la exposición *Global Conceptualisms* y de los planteamientos de sus comisarios, entre ellos Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez. V.V.A.A., *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950's-1980's*. Nueva York: Queens Museum of Art, 1999. Posteriormente ha sido replicada por otros especialistas como Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España (1964-1980)*. Madrid: Akal, 2007.

denominado como conceptualismo *político-ideológico*⁴⁵⁵ que, más que un estilo, compone una estrategia. Sin embargo, esta tesis dicotómica entre conceptualismo analítico y conceptualismo ideológico y político, es decir, entre conceptualismos norte – sur, se ha demostrado poco útil para entender este tipo de propuestas estéticas dada la complejidad de las intersecciones arte-política que trascienden la idea del arte como vehículo de un mensaje político o social.

Este problema con la dicotomía arte-política es replicada en la teoría que Luis Camnitzer elabora alrededor del accionar del MLN-T y el conceptualismo. Para éste, en el Uruguay de la década de los sesenta existe un programa claro en lo que a arte y política se refiere y que supondrá el acercamiento de la esfera de lo artístico y lo político radicalmente. Entre sus muchos textos críticos, curatoriales y teóricos, uno de los más llamativos y polémicos se titula “Los Tupamaros” adjunto en la compilación de trabajos *Didáctica de la Liberación: Arte conceptualista latinoamericano* (2009)⁴⁵⁶. En este texto Camnitzer aborda la conflictiva relación entre arte, política y vida tomando como centro de discusión las acciones del MLN-T en el contexto de la guerrilla urbana en Uruguay. El marco de acción del MLN-T estuvo englobado en una tendencia regional latinoamericana a la radicalización política y a la acción directa, a la emergencia de los movimientos de liberación, a las teorías de la descolonización y la dependencia, a la influencia de la revolución cubana como un referente directo para la liberación del Tercer Mundo. Sin embargo, Camnitzer entiende ciertas particularidades en el accionar del MLN-T que lo desmarcan de otras organizaciones latinoamericanas similares. Por un lado, los distancia de ideología foquista, situándolos en la particular coyuntura uruguaya y su tradición civilista.⁴⁵⁷ Por otro lado -y esto será lo fundamental de su enfoque- los colocará en cercanía a las propuestas artísticas conceptualistas que estaban proliferando en la región.

Para Camnitzer, “Lo que separa a los Tupamaros de la mayoría de los movimientos guerrilleros latinoamericanos es la calidad axiomática que le dieron a estas ideas de seducción publicitaria por encima de la violencia.”⁴⁵⁸ Y ve en su accionar un tipo de estrategia

⁴⁵⁵ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid: Akal, 2009.

⁴⁵⁶ Camnitzer, Luis, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, op. cit.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pp. 68-69.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 68.

comunicacional que, aunque no estetizada, se podía entender desde las acciones artísticas que se estaban generando en la emergencia del conceptualismo en esos años. Camnitzer ve un tipo de “proceso pedagógico” en la construcción de una autoimagen y narrativa del movimiento. Una reputación que crearon, en sus inicios, por no recurrir a eventos “sangrientos” lo cual confería cierto carácter “humano” a su accionar. Esta característica despertará simpatía entre la población y creará una imagen de justicia que les otorgará el popular apodo de “Robin Hoods”.

Como dice Camnitzer, parte de sus estrategias “publicitarias” era relacionar al público con las mismas acciones, las cuales estaban organizadas detalladamente y prevenían ciertos cuidados con los participantes. Este característico accionar en la cotidianeidad clandestina del MLN-T es lo que llevará a pensadores como Régis Debray a poner el foco de atención en el movimiento y a considerarlo como “fenómeno cultural”,⁴⁵⁹ consideración que les otorgaba un lugar particular dentro de los grupos insurgentes latinoamericanos de la época, cuyas operaciones en general tenían un marcado carácter militar. En el MLN-T “Las operaciones también generaron descripciones en cuanto a su uso del tiempo y del ritmo, que parecían más apropiadas para discusiones relacionadas a la creación de películas de cine que para la revolución.”⁴⁶⁰

En este panorama, las maniobras altamente estéticas de los tupamaros aparecían como la única alternativa artística propia y valedera para un cambio cultural. Con ellos podíamos lograr la súper vanguardia, la superación del happening, de los hippies, del conceptualismo. En el Uruguay apuntaba una utilización de los recursos propios e inéditos para lograr una nueva cultura. Los esquemas de la historia del arte escrita por el imperio se estaban sacudiendo seriamente. Aparecía por primera vez la posibilidad de salirse de la estructura del arte colonial contemporáneo. Y ningún artista en el Uruguay se daba cuenta, por lo menos al extremo de cambiar su arte radicalmente tomando en cuenta el ejemplo.⁴⁶¹

Pero nadie del MLN-T reivindicó nunca la finalidad artística de las acciones y más bien fueron entendidas como actividades de propaganda política elaborada por integrantes que, en muchos casos, provenían de la comunidad artística e intelectual de los sectores urbanos de

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 68-69.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 70. Camnitzer se refiere al tipo de acciones como la “Toma de Pando” realizada en 1969.

⁴⁶¹ Camnitzer, Luis, *Arte, Estado y no He estado*, op. cit., p. 18.

clase media del país. Es obvio que los ideólogos de estas estrategias eran conscientes de los mecanismos cognitivos de estas acciones, del uso del humor, la ironía y cierta estética visual que acercaba sus actividades a un terreno conceptual o performativo. Sin embargo, ello no significa que hubiese un tipo de proposición explícitamente artística en ninguna de sus actividades. Estos buscarían incidir sobre el orden de lo sensible interviniendo en las estructuras normativas a través de recursos estéticos -pero no estetizados- con el objetivo de desarmar el sistema dominante.

Estas características, que para Camnitzer los hacía parte de un fenómeno estético, se englobaban en una tendencia a la radicalización política que se podía ver en otros movimientos regionales como el Movimiento Tropicalia en Brasil o Tucumán Arde en Argentina. Sin embargo, existe un problema radical en el controvertido tratamiento de Camnitzer sobre la actividad tupamara y es que divide las dos esferas -arte y política- y trata a Tupamaros como la política que se acerca al arte poniendo a Tucumán Arde, su antítesis, como ejemplo del arte que se acerca a la política.

Si existe una línea que separa al arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política, acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. Algunos años después el surgimiento de Tupamaros, en 1968, el grupo argentino Tucumán Arde fue el ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea. Y sin embargo hay que afirmar enfáticamente que los Tupamaros nunca se declararon artistas o consideraron que estaban haciendo arte; fueron claramente un movimiento guerrillero (si bien idiosincrático). Y hay que advertir, también, que al analizar sus operaciones como un fenómeno estético uno corre el peligro de minimizar las partes desagradables de la actividad guerrillera diaria, además de atribuirle características románticas fuera de escala (en su momento la prensa extranjera los calificaba de “Robin Hoods”) y de distorsionar los sucesos.⁴⁶²

Si, por un lado, el caso argentino de Tucumán Arde supone el ejemplo de la aproximación del arte a la esfera de la política, el movimiento Tupamaros supone el acercamiento de la esfera de la política al campo del arte. A través de esta clara división se

⁴⁶² *Ibidem*, pp. 56-66.

establece una suerte de partición de lo que supondrían los límites estéticos entre el arte y la vida lo cual es, para nosotros, profundamente problemático. Diversos casos de estudio de esta tesis, como el de los artistas Horacio Faedo, Ernesto Vila o Clemente Padín, establecen un claro contrapunto con la idea de Camnitzer sobre la radicalización de la estética y la política en lo que a la guerrilla uruguaya se refiere. Ambos se podrían relacionar más a la propuesta que Ana Longoni y Mariano Mestman componen sobre el itinerario de finales de la década de los sesenta en Argentina, según la cual los artistas se integraron, a partes iguales, a los núcleos artísticos y a la acción política directa, entendiendo ambas partes como una vinculación con la realidad que componía un todo indisociable entre radicalización artística y política. A finales de 1968 se clausurará la vía en la que se intentaba fusionar arte y política en un proceso en el que el arte no perdía su especificidad, poniendo en juego una “intervención del arte como acción.” 1968 implicó una radicalización que llevó a muchos agentes artísticos a ver el accionar político como una continuidad del trabajo que venían produciendo en el terreno de la estética, ya que “[...] el peso que adquiere la dimensión política obtura la posibilidad de intervenir con una modalidad y desde una lógica propias de la vanguardia artística.”⁴⁶³

En esos años, se extiende entre los intelectuales radicalizados la convicción de la necesidad de supeditación de la labor específica frente a las urgencias de la lucha revolucionaria. La búsqueda de la confluencia entre vanguardia artística y política quedará relegada o perderá su sentido, cuando los artistas experimenten la lucha política como un imperativo a subordinar las prácticas culturales al mandato de la política.”⁴⁶⁴ [Pero a su vez,] [...] aproximarnos a esta decisión, es percibirla no como un quiebre en sus vidas como artistas, sino como una opción consecuente con el proceso que estaban viviendo, coherente con el imaginario en el que estaban inmersos. En este sentido, el abandono del arte puede pensarse también en continuidad con el mismo proceso de radicalización artística que venían protagonizando como vanguardia.⁴⁶⁵

El mismo proceso de politización o radicalización a finales de la década ve reflejado Isaac León Frías en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano, en un tránsito desde un posicionamiento convencional de vanguardia hasta su conversión en una acción política

⁴⁶³ Longoni, Ana; Mestman, Marcelo, *Del di Tella a “Tucumán Arde”*, op. cit., p. 316.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

directa. En palabras de Fías “El cambio sigue una curva ascendente de paulatina politización que se va a desencadenar en forma notoria entre 1967 y 1973.”⁴⁶⁶ Este proceso, que Longoni y Mestman ven en la producción artística, no se tratará de un acercamiento de dos esferas ajenas, sino de una tendencia en la cual política y estética convergen en sus preocupaciones. En este contexto, los mismos medios y lenguajes artísticos se radicalizarán, las estéticas buscarán modos de existencia afín a la coyuntura política del momento.

En Uruguay las propuestas del conceptualismo estarán relacionadas a proyectos atados a cierta “precariedad”, organizaciones y redes alternativas de artistas, intelectuales y teóricos que, además, formaron parte directa de los acontecimientos políticos, militantes, o las movilizaciones de mayo del 68, fenómeno al que May Puchet llamará, precisamente, “conceptualismo estratégico”.⁴⁶⁷ En este sentido, parece que el conceptualismo en Latinoamérica y, en Uruguay propiamente, consiguió entender las posibilidades políticas de la experimentación estética y la trascendencia de los formalismos de cara a una propuesta estratégica contextualizada histórica y geográficamente.

Tal como especificarán Longoni y Mestman las vías entre arte y vida / arte y política serán, en este momento, indisociables. Participaron primeramente de un constructo común y, posteriormente, como sucedió en muchos casos, la vía artística se transformó a una actividad de acción política directa. En Uruguay se establecerá un claro eje de resistencia cultural y contracultural, intelectual y artística ante el avance del autoritarismo. Grupos teatrales, radios, publicaciones, la Cinemateca uruguaya o la icónica Cinemateca del Tercer Mundo, artistas como Haroldo González, Luis Camnitzer, Hilda López, Ernesto Vila, Mario Sagradini, Eduardo Acosta Bentos, Ana Tiscornia, Clemente Padín, Jorge Carballo, entre muchos otros, formarán -desde sus diferentes estéticas y procesos artísticos- parte del accionar de la resistencia en el creciente contexto de la represión y violencia de estado en el marco del gobierno de Jorge Pacheco Areco. Durante esta época el arte se transformará en una prolongación de lo político y sus interrelaciones con el público mutarán radicalmente.

⁴⁶⁶ León Frías, Isaac, “Prólogo”, en Frías, Isaac León (comp.) *Cuadernos de Cine*. Ciudad de México: UNAM, 1979, p. 9.

⁴⁶⁷ Puchet, May, “Una narrativa sobre el arte uruguayo en dictadura. Las instalaciones y estrategias conceptualistas de los grupos octaedro, los otros y axioma”, *Revista Encuentros Uruguayos*, vol. 1, n° 1, 2012, pp. 46-56. En línea: <http://www.encuru.fhuce.edu.uy/>

Estas producciones trascendieron muchas veces del núcleo entendido como sistema del arte propiciando un cambio en los procesos de percepción, mediación y participación artísticos.

La artista Teresa Vila (1931-2009) es una de las precursoras del arte de acción en Uruguay. A principios de los sesenta comienza a concebir una serie de eventos llamados “acciones con tema” los cuales desarrollará durante la segunda mitad de los años sesenta y comienzos de los setenta. Realiza el primer *happening* del que se tiene constancia en Uruguay en 1964 en la Galería U del edificio Ciudadela.⁴⁶⁸ Según describe Nelson di Maggio, realizó una serie de *happenings* a los que denominó “acciones con tema” que cruzaban lo escénico y lo litúrgico.⁴⁶⁹ En éstas, el público participaba del “ritual” saliendo a la calle y repartiendo paquetitos con textos para ser leídos.

⁴⁶⁸ Teresa Vila es un caso particular, que todavía no cuenta con un estudio profundo ni con la atención de los historiadores contemporáneos del conceptualismo. Vila tuvo una formación tradicional en la Escuela de Bellas Artes, tanto en dibujo y pintura como en las técnicas de grabado, y comenzó a exponer a finales de los años cincuenta, destacándose en la abstracción informal, en una escena dominada por hombres. A mediados de los años sesenta incorporó a su pintura la temática de los conflictos bélicos, como la guerra de Vietnam; pero será en la integración de sus intereses por la literatura y el teatro donde la artista romperá la lógica de su producción convencional.

⁴⁶⁹ Las referencias respecto a los orígenes del *happening* en el país son extremadamente imprecisas, al igual que lo son con el origen de la instalación. Di Maggio, Nelson “los olvidados (9)”, *La República*, n° 1544, 2004. En línea: <http://agendarteboletindigital.blogspot.com/2009/07/maria-teresa-vila-1931-2-de-julio-2009.html> Por otra parte, Fernando Álvarez Cozzi, integrante del grupo Octaedro, sitúa su primer *happening* en julio de 1966, con una pieza llamada *Ambiente temático*, realizada en el Club de Teatro. En éste, el público era invitado mediante unas consignas escritas en papel y repartidas, a realizar diferentes acciones como recitar textos o comer alimentos.

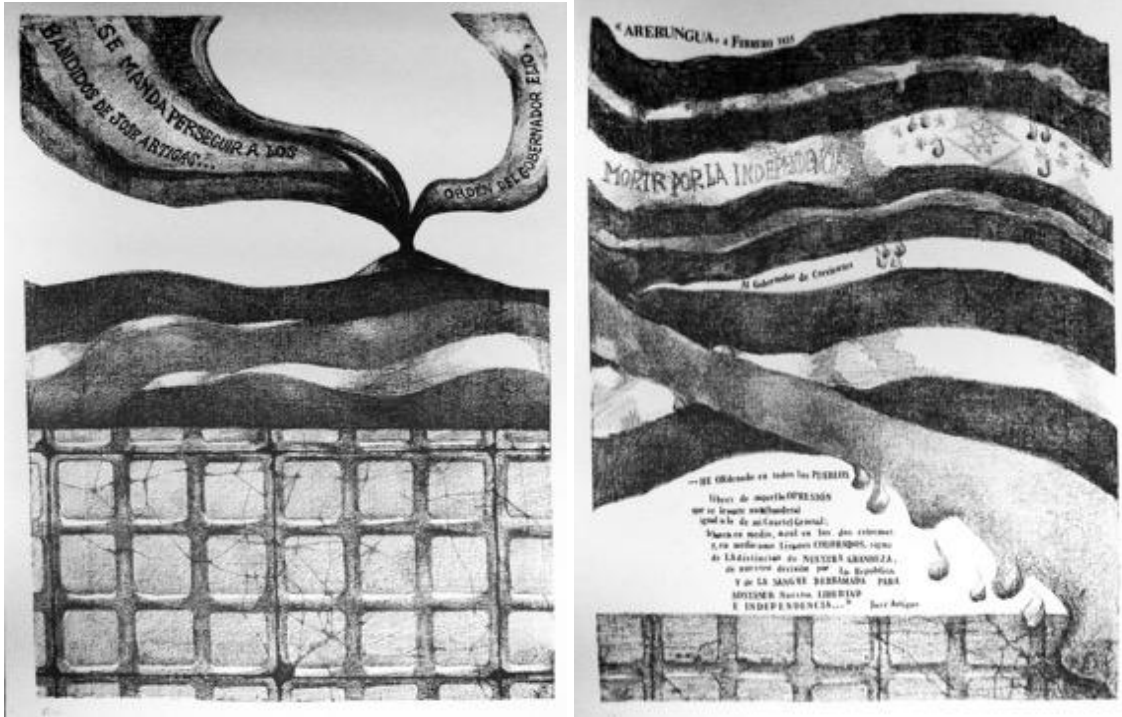


Figura 5. (izquierda) Teresa Vila, *Las veredas de la patria chica* (1969-1971). Grabado sobre papel (38,5 x 29,5 cm.). Figura 6. (derecha) Teresa Vila, *La verdades de la patria chica* (1969-1971). Grabado sobre papel (38,5 x 29,5 cm.).

La serie de siete obras llamada *Las veredas de la Patria Chica* (1969-1971) [Figura 6 y 7] sintetizó, en un contexto de degradación social y política, el interés de la artista por los procesos históricos y políticos.⁴⁷⁰ El pasado fundacional de la Patria Chica (como se le denomina a Uruguay) es evocado por la artista en una construcción visual de una extrema originalidad, donde se combinan fragmentos de emblemas nacionales, texto y calcos de las veredas montevidéanas.

En 1972 el llamado “dibujazo” supondrá un caso paradigmático de vinculación artística y crítica política. Este movimiento testimonió sobre el papel las realidades cotidianas de esta época, que comenzaban a respirar los primeros síntomas de las represión “[...] poniendo sus herramientas al servicio de una función alusiva y un alcance metafórico que acompañaban

⁴⁷⁰ González, Haroldo, *Teresa Vila 2 de julio 1931 – 2 de julio 2009*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2009.

los estados de animo [...] que la gente vivía en la calle [...]”.⁴⁷¹ Integrado por artistas como Haroldo González [Figura 8], Eduardo Fornasari, Aldo Peralta o Hermenegildo Sábat fue un movimiento en el campo del dibujo y el grabado con un gran componente narrativo y estrechamente relacionado con el conceptualismo.⁴⁷²



Figura 7. Haroldo González, *El gran Zoo* (1973).

⁴⁷¹ Abbondanza, Jorge. “El dibujazo de la década de los 70”, *El País*, Uruguay, 25 de Julio de 2009. En línea: <http://historico.elpais.com.uy/090725/pespec-431688/novedades/el-dibujazo-de-la-decada-de-los-70/> (Última consulta: Mayo de 2013). El término “dibujazo” fue acuñado por María Luisa Torrens para referirse a las producciones de dibujos que se realizaron en los años setenta, entre las cuales se encuentran las de artistas como Domingo Ferreira, Eduardo Fornasari, Víctor Mesa o Jorge Satut, con un alto contenido crítico sobre el contexto político y social de la época.

⁴⁷² Haroldo González (Montevideo, 1941) es un artista que trabajó en diferentes disciplinas como el dibujo, la pintura, el grabado, los audiovisuales y las instalaciones. En diciembre de 1972 expone por primera vez en la galería *U Dibujo en 5 lecciones*, pieza referencial que consistía en un audiovisual acompañado de un manual de paneles en blanco y elementos para dibujar. La pieza proponía una interacción directa con el público a partir de instrucciones previas que debía desarrollar.

La curva ascendente hacia la radicalización política pero también estética se reflejará en el último número de HDP en 1969. La portada anticipaba el cierre de este capítulo editorial de la revista que rezaba la cita “para crear un mundo hay que destruir un mundo” y exponía un grabado con un personaje saliendo de un cascarón [Figura 10]. Este icono anunciaba el cierre de la etapa de experimentación poética y crítica literaria para iniciar un período y un proyecto alrededor de la revista *Ovum10*, que radicalizará la propuesta editorial y estética de una forma sin precedentes, acercando la poesía a la performance, la política al arte. Clemente Padín generará a través de la nueva *Ovum10* actividades artísticas como la *Exposición de Ediciones de Vanguardia* (1970). En este marco Padín realizará su primera performance en el país titulada *La poesía debe ser hecha por todos* (1970) desarrollada en el Hall de la Universidad de la República. La obra buscaba integrar diferentes lenguajes en un solo tipo de expresión y conseguir la participación de los espectadores en la construcción de la obra.

Este itinerario también se verá en el caso del Club de Grabado que, en los primeros años de la década de los setenta, experimentará un cambio radical en el relacionamiento social y la acción cultural de su actividad, si bien ciertas formas eran herencia de la década precedente. A partir de 1971 se agudizará el enfoque social de su trabajo y, sobre todo, con la intensificación de la represión entre los años 1974 y 1976. Como explica Peluffo Linari: “La figuración de denuncia política aparece en las ediciones mensuales hacia 1971, con referencias a la represión policial, al asesinato de estudiantes y a la guerra de Vietnam, al tiempo que las exposiciones, conferencias y cursillos en sindicatos obreros, liceos y centros del interior del país, se intensifican en un lapso fugaz cancelado por el golpe de Estado de 1973.”⁴⁷³

Las trayectorias de Ernesto Vila⁴⁷⁴ y Horacio Faedo también se desarrollarán en estos momentos pero de una manera diferente: su trabajo artístico será relegado por la participación en la acción directa en una fórmula que, como explicaban Longoni y Mestman, componía un itinerario usual a finales de los sesenta, en el que los artistas dejaron su actividad artística

⁴⁷³ Peluffo Linari, Gabriel, “Club de grabado en la crisis de la ‘cultura independiente’ (1973-1989)”, op. cit., p. 10.

⁴⁷⁴ Ernesto Vila había viajado en 1965 a Francia donde integra el “Taller Montevideo”. En este marco desarrollará la obra evolutiva e investigativa llamada *Cronus* (1969 y 1970) que estaba proyectada como un gran mural cinético que integraba acrílico, aluminio, motores y que incluía personas en la integración de la obra.

para vincularse con el accionar político, pero entendiendo ambas vías como parte de un mismo proceso de vinculación directa con la sociedad.

Este período terminará dramáticamente a mediados de los años setenta, en plena implantación de un gobierno militar, con el retiro paulatino de la actividad pública de Teresa Vila, la detención y encarcelamiento Ernesto Vila y Horacio Faedo que, en esos momentos, estaban dedicados a la acción directa en el marco del MLN-T, el encierro de Clemente Padín y Jorge Carballo, acusados de “escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas”⁴⁷⁵ y el exilio de Haroldo González en Sudáfrica, por poner algunos ejemplos. El cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1973 supondrá un punto de inflexión en la historia del arte uruguayo, reconfigurando decisivamente el sistema artístico, sus estrategias y estéticas.



Figura 8. Portada de Los Huevos del Plata nº 14 (1969).

⁴⁷⁵ Sobre el caso de Clemente Padín y Jorge Carballo véase apartado 2.1 parte III de esta tesis.

2.5.3. Resistencia cultural, arte y activismo bajo la represión (1973-1985)

Si los años sesenta estuvieron definidos por la confrontación ideológica y la radicalización política, los años setenta estarán marcados por la represión y la violencia de Estado. En los doce años que se mantuvo la dictadura cívico-militar gran número de artistas, intelectuales, escritores y agentes culturales vivieron las consecuencias de la fractura social que se produjo entre insiliados, presos políticos, exiliados y desaparecidos. Incluso aquellos que no participaron en actividades directamente políticas, sufrieron las consecuencias de la censura o la autocensura que impuso vivir en la situación de insilio, condicionando sus producciones para poder seguir ejerciendo sus profesiones, buscando lenguajes y codificaciones alternativas. Tras la experiencia del presidio muchos tuvieron prohibido ejercer su trabajo por largo tiempo. Lo mismo sucedió con los exiliados que se des-exiliaron tras cuantiosos años en el extranjero; otros no regresaron.

Con el golpe se desarticula el campo institucional del arte, cuyo hecho paradigmático será el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la cual permanecerá clausurada por doce años.⁴⁷⁶ Según Gabriel Peluffo Linari fue debido a estas circunstancias que en Uruguay prácticamente no hubo, entre 1974 y 1984, un discurso contracultural que, ocupando los espacios y los circuitos propios de las artes visuales, actuara de manera contestataria respecto al discurso hegemónico del poder militar, como sí lo hubo en Chile, por ejemplo, con el movimiento que Nelly Richard llamó “escena de avanzada”. En este período al que Peluffo llamará “década oscura” intervendrán diversos factores culturales y sociales específicos del país. En palabras de Luis Bravo: “No pudimos dejar de ser recatados hasta el temor, serios hasta la tristeza, académicos hasta la autocensura, amortiguados hasta la mediocridad,

⁴⁷⁶ En 1983 sale el primer número de la revista *Taller*, órgano de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes (ASCEEP) en la cual aparece un comunicando exigiendo la reapertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la reintegración de los docentes destituidos. En el mes de octubre de 1973 el Poder Ejecutivo había decretado la Intervención de la Universidad. A partir de entonces la ENBA fue clausurada y desarticulada como institución. Esto tendría consecuencias concretas en el colectivo estudiantil y educativo: ninguno de sus docentes fue recontratado, sus instalaciones fueron desmanteladas, su local fue destinado a otras funciones, su biblioteca y pinacoteca tuvieron destinos inciertos, al igual que la documentación sobre su actividad educativa y sus estudiantes se vieron impedidos de continuar sus estudios y los nuevos estudiantes de comenzarlos. “Ante el cierre de la Escuela de Bellas Artes, *Taller, Revista de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes ASCEEP*, nº 1, 1983, p. 20.

sabiondos hasta el inmovilismo[...].”⁴⁷⁷ Esta idea también se extenderá a otros críticos e historiadores que entienden el desmantelamiento institucional y cultural como una circunstancia de repliegue, en un escenario fragmentado, negado y silenciado.

[...] el desmantelamiento institucional, la decadencia de la educación y la certeza de que la resistencia estaba en pequeños focos, y en medio de grandes zonas de conflicto, el campo del arte uruguayo comienza a fragmentar no sólo lo que legitima como arte, sino su forma de operar en el medio artístico, los lugares comunes dados por el capital cultural y éste a su vez, se ve negado por el miedo y por la no pertenencia, en definitiva, por el silencio.⁴⁷⁸

Sin embargo, esta idea generalizada sobre el silencio e inexistencia de una escena artística contestataria durante la dictadura ha sido recientemente cuestionada en diversos trabajos. Entre ellos, el trabajo de May Puchet sobre los grupos conceptualistas que se activaron a final de la década de los setenta, así como más recientemente el trabajo de Elisa Pérez Buchelli en el que produce una relectura sobre la intervención de las mujeres artistas en el arte y la política nacional de los años sesenta y setenta.

Tal como reflejan estos trabajos, a pesar de que hay una etapa inicial de repliegue y desarme cultural postgolpe, sí se produjeron manifestaciones de considerable importancia para la resistencia cultural que tuvieron en cuenta discursiva y estéticamente la coyuntura dictatorial y postdictatorial. Podríamos decir, incluso, que la coyuntura de la represión determinó, por un lado, un contexto artístico en retraimiento y, por otro lado, nuevas estrategias de organización colectiva para combatir esta situación de fractura. Respecto a esta diferenciación, Olga Larnaudie distingue el proceso de las artes plásticas uruguayas en la dictadura en tres tiempos. La primera etapa de repliegue con el inicio de la dictadura, un segundo periodo en el que comienzan a surgir prácticas que se dedican a constituir un espacio de oposición que podríamos localizar a finales de la década de la década de 1970, y una tercera etapa en la que se incrementará la organización de colectivos artísticos

⁴⁷⁷ Bravo, Luis, “Veinte años después”, en Padín, Clemente, *Clemente Padín. Premio Figari 2005*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2005, p. 114.

⁴⁷⁸ Bentancur, Patricia; Lacasa, Jacqueline; López Lage, Fernando, *Arte contemporáneo uruguayo, Colección Engelman Ost*. Montevideo: Centro Cultural de España, 2009, p. 23.

(concretamente los llamados grupos), que empieza a ser visible sobre todo a partir de 1982, momento de inicio de la transición dictatorial.⁴⁷⁹

Tras el repliegue y clausura institucional de los espacios culturales, los centros de creación y pensamiento artístico se concentrarán en espacios alternativos como serán los talleres particulares de Guillermo Fernández, Nelson Ramos, Hugo Longa, Miguel Ángel Pareja, entre otros;⁴⁸⁰ espacios oficiales como la Alianza Francesa o la Alianza Uruguay-Estados Unidos, el Instituto Italiano de Cultura o el Instituto Goethe; espacios privados como la Galería U o espacios de formación como el Club de Grabado, que operaba en Montevideo desde los años cincuenta o la Feria de Libros y Grabados.

El proceso de repliegue en el campo de las artes condicionado por el contexto del insilio⁴⁸¹ determinó una búsqueda estética sobre el sentimiento individual y colectivo del aislamiento, la agonía y la incomunicación de un entorno urbano y social que se había vuelto extraño y ajeno.

Este ánimo colectivo se reflejó en el protagonismo de codificaciones autorreflexivas, introspectivas y retraídas que privilegiaron recursos como el de la alegoría y sus metáforas que huían hacia imaginarios oníricos y también domésticos, ostensibles a gran parte de las producciones del momento.⁴⁸²

[...] el insilio es propiciatorio de una fantasía claustrofóbica que convoca la presencia de lo onírico y lo imaginario. Sin que esto deba considerarse de una manera determinista constituye sí un elemento epocal, un rasgo del ambiente espiritual marcado por la evasión o el ensimismamiento.⁴⁸³

⁴⁷⁹ Larnaudie, Olga, “Uruguay en Dictadura. Imágenes de resistencia y memoria”, op. cit.

⁴⁸⁰ Cisneros López, Mariel, “¿Qué pasó con el arte uruguayo durante la dictadura militar: ¿Resistencia silenciada o silencio resistente? Entrevista con May Puchet”, *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* vol. 8, pp. 9 - 12. En línea: <http://iberoamericasocial.com/paso-arte-uruguayo-la-dictadura-militar-resistencia-silenciada-silencio-resistente>

⁴⁸¹ Por contraposición a “exilio”, el insilio fue una situación de marginalización sufrida por aquellos que, viviendo en Uruguay, habrían sido o podrían haber sido perseguidos. Véase apartado 1.3 parte II de esta tesis.

⁴⁸² Peluffo Linari, Gabriel, “*Artes Visuales*”, *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013-2014, p. 10.

⁴⁸³ *Ibidem*.

La obra de Hilda López⁴⁸⁴ es un reflejo del fenómeno del insilio, de la afección psíquica de la represión cotidiana, de la asfixia social. Este *Autorretrato* [Figura 11] presenta una imagen fantasmal de sí misma. Como explica Alicia Haber, “[...] deforma con ferocidad su propia imagen [...] signos de vejez, patetismo y dolor emergen del rostro tenebroso arrinconado en la zona superior de la tela. Desidealiza sin piedad hasta transformar su rostro en una máscara distorsionada. La sensación de sufrimiento psíquico y de vivir en un mundo en crisis se trasmite de manera implacable.”⁴⁸⁵



Figura 9. Hilda López, *Autorretrato* (1977). Óleo sobre tela (110 x 60).

⁴⁸⁴ Hilda López (Montevideo, Uruguay 1922-1996) estudia pintura desde 1941 con Manuel Rosé, Vicente Martín y Lino Dinetto. Expone en Uruguay y en el extranjero. Participa en la Bienal de Córdoba (Argentina). Es invitada por la Unión Panamericana como representante del Uruguay en exhibiciones de Arte Latinoamericano enviadas a distintas instituciones culturales de los Estados Unidos. Forma parte de la muestra "7 Artistas del Uruguay", exhibida en la Galería "Divulgacao" de Lisboa. Participa en Salones Nacionales y Municipales obteniendo numerosos premios y representa al Uruguay en la VII Bienal de San Pablo y en la II Bienal de Cuenca (Ecuador). Integra en Washington la exposición *30 Artistas Plásticos Uruguayos*. En 1991 lleva a cabo la muestra individual *Rostros-Rastros-Restos* en Montevideo. Está representada en colecciones nacionales y en el extranjero.

⁴⁸⁵ Haber, Alicia. Referenciado en "Hilda López. Museo Nacional de Artes Visuales. En línea: <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=4061>

A esta tendencia a la autorreflexión, el intimismo y la metáfora en el arte en dictadura se sumarán expresiones relacionadas con lo que Gabriel Peluffo Linari llamará “síndrome del cuerpo atado” aludiendo a una serie de trabajos que hacen referencia, a través de los indicios, señales y huellas, a la represión en el cuerpo individual y social. Trabajos que mostraban corporalidades maltratadas, cosificadas, atadas y laceradas por cuerdas, vendajes y otro tipo de elementos que contenían violentamente cuerpos informes, materialidades en opresión. “Proliferaron los sobres atados y lacerados en la gráfica del Club de Grabado, los muñones de géneros y otros materiales torturados por gruesas cuerdas -en la obra de Lucía Cavalieri, por ejemplo, y algunas piezas del grupo Retinas-, o los cuerpos ocultos bajo anchos y apretados vendajes en los dibujos de Oscar Larroca.”⁴⁸⁶ Generalmente no se trataba de piezas de carácter realista, sino de corporalidades y materialidades inciertas, descompuestas. Fueron abundantes en los trabajos conceptualistas, pero también en las instalaciones y ambientaciones de los grupos, por ejemplo. Este carácter fragmentario o descontextualizado de los signos requería de la codificación del espectador para completar su sentido, “construir el lugar de la falta incentivado por la melancolía de la imagen.”⁴⁸⁷

Hacia 1980 se produce una inflexión en las estéticas propias del insilio, abriendo paso a producciones de carácter más contestatario. La postura de los artistas se torna extremadamente crítica, dando posibilidades a un discurso claro de compromiso frente a las violaciones de derechos humanos. Los ochenta marcarán el momento álgido de esta tendencia hacia el análisis, la crítica y hasta la implicación directa de diferentes temas, desde las formas de represión, el caso de los desaparecidos o hasta el exilio económico que se dio como consecuencia directa del sistema neoliberal que se instauró durante la dictadura y que condicionó grandes oleadas de emigración y vaciamiento del país. Algunos de los precedentes de este posicionamiento político del mundo artístico ya se habían visto en movimientos como “El dibujazo”. Sin embargo, a diferencia de estas prácticas de denuncia política y social directa propias de la resistencia de la pre-dictadura, el final del período dictatorial y el inicio de la transición compondrán un escenario extremadamente más fragmentado social y culturalmente, condicionando prácticas y temáticas que ya no se

⁴⁸⁶ Peluffo Linari, Gabriel, “Uruguay postdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo”, op. cit., p. 440.

⁴⁸⁷ Peluffo Linari, Gabriel, “*Artes Visuales*”. *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., pp. 35-36.

relacionarán con una denuncia directa, sino que reflejarán, más bien, la complejidad del tejido social y cultural tras el arrase de la represión.

A finales de la década de los setenta emergieron los grupos, cuya actividad se vivirá intensamente -y brevemente- durante los primeros años de la década de los ochenta. Esta necesidad de unión determinada por las circunstancias del insilio y la fractura social de la dictadura respondía, más que la cohesión de los enfoques estéticos o conceptuales de sus integrantes, a una eficacia social. Generalmente operaron fuera de los espacios institucionalizados y comercializados; trabajarán en lugares como la Galería de Cinemateca Uruguay - asociación civil para el desarrollo de la cultura cinematográfica-, la Galería del Notariado -centro comercial que contaba con sala teatral y un espacio para exposiciones-, la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos y Alianza Francesa -institutos culturales extranjeros-, y en el Taller particular de Rubén Zina Fernández y otros espacios como sindicatos y cooperativas de vivienda. Las prácticas que se generaron fueron de tipo colectivo y podrían entenderse dentro del conceptualismo estratégico, en un contexto local y “en tensión con una teoría hegemónica del arte conceptual”.⁴⁸⁸ Octaedro, Axioma, Los Otros y Grupo Retinas generaron un fenómeno que duró poco tiempo y no se repitió.⁴⁸⁹ Múltiples lenguajes acompañaron su práctica: performance, acciones, instalaciones, ambientaciones. Incluso en este momento el elemento vídeo se conjugará con la instalación y la performance por primera vez en el país.⁴⁹⁰ Todos los grupos estaban preocupados por la renovación de las artes visuales, sus lenguajes y temas. En pleno período dictatorial las agrupaciones fueron

⁴⁸⁸ Puchet, May, “Una narrativa sobre el arte uruguayo en dictadura. Las instalaciones y estrategias conceptualistas de los grupos octaedro, los otros y axioma”, *Revista Encuentros Uruguayos*, vol. 1, n° 1, 2012, p. 46. En línea: <http://www.encuru.fhuce.edu.uy/>

⁴⁸⁹ Octaedro fue un grupo creado por Carlos Barea, Fernando Álvarez Cozzi, Gabriel Galli, Juan Carlos Iglesias, Miguel Lussheimer, Carlos Rodríguez, Abel Rezzano y Carlos Aramburu a finales de 1978. Su primera exposición contenía instalaciones, collages y objetos y se inauguró en 1979 en la galería de Cinemateca Uruguay. En 1977 se conforma el grupo Los Otros, integrado por Carlos Musso, Carlos Seveso y Eduardo Miranda. Los tres trabajaban en un taller de serigrafía llamado “Adoquín”, donde hicieron sus primeros experimentos. Atraídos por el arte *povera* y lo matérico, así como por la deriva urbana y el *objet trouvé*, realizaron sus primeras instalaciones colectivamente. Su primera exposición la realizarán en 1979 en la Alianza Francesa de Montevideo. En 1980 se funda el grupo Axioma, integrado por Álvaro Cármenes, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Alfredo Torres y José Onir da Rosa. Muchos de ellos frecuentaban el Club de Grabado de Montevideo. En 1981 inauguran su primera exposición en la Galería del Notariado titulada *Situaciones I*. Véase Puchet, May. *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*, op. cit.

⁴⁹⁰ Véase Aguerre, Enrique, “La condición vídeo 2.0. (25 años de videoarte en Uruguay)”, en Baigorri, Laura (ed.) *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: AECID, 2008.

una forma de proyectar otras maneras de relacionamiento a través de la creación de redes artísticas en un panorama cultural sumamente fragmentado.



Figura 10. Grupo Octaedro, *Instalación* (1980). Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

La obra *Instalación* (1980) [Figura 12] del grupo Octaedro conjugaba diversos elementos escultóricos como las figuras antropomorfas, proyecciones, el uso del espacio galerístico como instalación y la performance. Detrás de cada muñeco había un panel negro que cerraba el espacio. En el reverso de los paneles había fotos de situaciones cotidianas en donde esos muñecos aparecían. También había textos de filósofos famosos en donde se hablaba del ser y su situación en el mundo contemporáneo. En otro panel muy largo se documentaba todo el proceso creativo de la instalación.

El 12 de septiembre de 1982 tuvo lugar en los jardines del Museo Nacional de Artes Visuales la *Entrevista*, una de las acciones más relevantes de la época. La actividad, cuya programación fue ajena a la institución, fue desarrollada por los artistas Hugo Cardoso, Eduardo Kepekián y Mercedes Sayagués. Gabriel Peluffo describe la acción de la siguiente manera: “Dos hombres encapuchados (debajo de la capucha negra llevaban sus bocas

selladas por una leucocinta) fueron “entrevistados” por una mujer con el cuerpo y el rostro cubiertos de gasas blancas.”⁴⁹¹ Los protagonistas la describirían de la siguiente manera: “El trabajo propone una lectura crítica de la tarea periodística [...]. Rodeados por la parafernalia de la reproducción (grabador, xerox, cine, fotografía) elaboramos este trabajo como una reflexión sobre las posibilidades de comunicación [...]. El lugar elegido, frente al Museo, no es por casualidad: el arte nuevo frente al arte institucionalizado”.⁴⁹²

Si bien la obra aparentemente restringía sus lecturas al ámbito de lo puramente artístico -sin mencionar en ningún momento los aspectos políticos contextuales- los códigos formales de los que se componía la obra no podían separarse del entendimiento de un presente aún en dictadura, en donde los miles de presos políticos seguían encerrados y continuaba la sistematización de la tortura. Para Peluffo la obra debe ser entendida como “alegoría en términos literales”: “Aunque el extenso texto programático de *Entrevista* no lo mencionaba, no podía dejar de asociarse la figura femenina enteramente cubierta de género blanco visiblemente deteriorado, con la imagen de la república violada en tiempos de dictadura, como tampoco podía dejar de relacionarse la capucha negra de los entrevistados con la despersonalización y la sistemática tortura de los prisioneros políticos.”⁴⁹³

Al año siguiente la artista Nelbia Romero realiza la instalación *Sal-si-puedes* [Figura 13] con la colaboración de un colectivo interdisciplinario proveniente del mundo de la plástica, la música, la fotografía y la danza (participaron en ésta Fernando Condon, Carlos Da Silveira, Carlos Etchegoyen, Cristina Martínez, Ronaldo Lena, Helena Rodríguez y Claudia Sambarino). El título hacía alusión al suceso histórico de Sal-si-Puedes (1831),⁴⁹⁴ un episodio clave de la historia nacional que simboliza el exterminio de los indígenas en Uruguay. Jaulas de madera, lonas y elementos que representaban cuerpos humanos destrozados (maniqués pintados y desmembrados), hacían de esta escena una gran instalación. Para Peluffo se podría denominar *ambientación* (musical, corporal, objetual en

⁴⁹¹ Peluffo Linari, Gabriel, “*Artes Visuales*”, *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., p. 13-14.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ *Sal-si-Puedes* es el nombre con el que se denomina la masacre efectuada el 11 de abril de 1831 contra los indígenas Charrúas en Uruguay por las tropas comandadas por Bernabé Rivera en la que habrían muerto 40 charrúas y 300 habrían sido tomados prisioneros; otros lograrían huir. La historiografía ha considerado la matanza como el momento culminante del proceso de exterminio del pueblo charrúa. Porzecanski, Teresa, “Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad”, en Caetano, Gerardo (dir.) *20 Años de Democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*, op. cit., pp. 407-426.

general) ya que también modificaba radicalmente las características sensibles del espacio arquitectónico de la Galería.⁴⁹⁵ La instalación se articulaba en un esquema ortogonal de laberinto que conducía al público ante distintas situaciones englobadas en tres ambientes diferenciados. Primeramente, dentro de una carpa de arpilleras manchadas con pintura se proyectaban diapositivas de una performance precedente. Esta performance se dividía en cuatro episodios: “Comienzo” hacía referencia al encuentro de los charrúas y los soldados de Rivera; “Rito”, al de la distribución de la bebida y el encierro; “Destrucción” a la lucha cuerpo a cuerpo a cuchillo; “Muerte” a la masacre”. En el espacio se escuchaba una música especialmente compuesta por Fernando Condon y Carlos Da Silveira que remitían a sonidos de la selva y del espacio natural. Al salir de la tienda, en una segunda zona una instalación disponía el espacio de la masacre compuesto por un conjunto de maniqués de yeso, partidos, desmembrados y manchados con pintura. Una tercera zona estaba compuesta por cuatro cajones atravesados por gruesas sogas que remitían a los cuatro indígenas entregados al francés François De Curel para ser exhibidos como ejemplares exóticos en Europa.⁴⁹⁶

Diversos especialistas han abordado la práctica de Nelbia Romero y otros artistas como Rimer Cardillo⁴⁹⁷ y su interés por las culturas originarias con relación al contexto inmediato de la dictadura militar. Como dirá Peluffo Linari, las alusiones al martirio social producían en clave histórica una relación entre la masacre de los indígenas y la dictadura militar en la que estaba inmerso el país. La emergencia de esta “cultura marginal” -en palabras de Haber- en las artes visuales constituyó una de las diversas maneras de cuestionar las construcciones identitarias de la modernidad eurocentrada.⁴⁹⁸ *Sal-si-Puedes* funda un período que se extenderá hasta mediados de los noventa en el que los artistas comienzan a preocuparse por el tema del pasado originario de la región, un pasado que tradicionalmente se había entendido como perdido por el genocidio, del cual no quedaban indicios culturales en la moderna “Suiza

⁴⁹⁵ Peluffo Linari, Gabriel, “*Artes Visuales*”, *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., p. 14.

⁴⁹⁶ Fajardo-Hill, Cecilia; Giunta, Andrea, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Ángeles, Hammer Museum, 2017. En línea: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/sal-si-puedes-get-out-if-you-can/>

⁴⁹⁷ Haber, Alicia, *El escenario de la memoria. Rimer Cardillo*. Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1991.

⁴⁹⁸ Haber, Alicia, "Al encuentro de las culturas subyacentes", en Romero, Nelbia, *Más allá de las palabras*. Montevideo: Centro de Exposiciones del Palacio Municipal - Ediciones de la Intendencia de Montevideo, 1992, s/n. Lo mismo pasará en el campo de las ciencias sociales, en la producción ensayística, el periodismo y la agenda pública. En este momento comienzan una serie de investigaciones sin precedentes en el país, enfocadas en la revisión de los fundamentos de la “indianidad”, la “europeidad” y la “africanidad”. Porzecanski, Teresa, “Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad”, op. cit.

de América”. El mismo Juan Carlos Onetti declarará en 1991 que “Uruguay no tenía ninguna cultura indígena: había indios sí, pero en Uruguay no dejaron nada.”⁴⁹⁹ Como dirá Alicia Haber “[...] si bien es verdad que la influencia europea en el Uruguay es predominante, dada la situación cultural de los indígenas locales y de sus sucesivos exterminios e integraciones y la intensa inmigración que determino la peculiar historia de este país, tampoco es cuestión de negar del todo la presencia y la herencia de los indios que una vez poblaron estas tierras.”⁵⁰⁰

El interés de Nelbia Romero por este tema se extenderá en diversos trabajos hasta mediados de los años noventa. La exposición *Más allá de las palabras* (1992) constituirá un momento definitivo para entender algunas de las prácticas del momento y también ciertas líneas de trabajo que adoptarán artistas de nuevas generaciones y que tendrán una continuidad hasta hoy. Esta nueva inquietud que comenzará en los últimos años del régimen militar y que se desarrollará intensivamente en la postdictadura -desde mediados de los años ochenta hasta mediados de los años noventa- será sin duda parte de un replanteamiento radical y una búsqueda de nuevos imaginarios identitarios nacionales que, tras la ruptura producida por el golpe, eran urgentemente revisados y replanteados.

⁴⁹⁹ Referenciado en Haber, Alicia, "Al encuentro de las culturas subyacentes", op. cit.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.



Figura 11. Nelbia Romero, *Sal-si-puedes* (1983). Instalación y performance.

2.6. Arte y memoria en la postdictadura

Para Ticio Escobar el nuevo panorama de la globalización y el neoliberalismo que acompañó la reapertura democrática tras las dictaduras militares del Cono Sur producirá un cambio de paradigma cultural y político, así como cambios sustanciales en el campo de las artes. Para éste, el campo estético se redefinirá por un proceso de “[...] abandono de las utopías emancipatorias y el descrédito de las vanguardias [...]”⁵⁰¹ lo cual generará una pérdida de entusiasmo que promoverá “[...] la emergencia de una atmósfera nublada, lánguida en sus aires y flácida en sus formas.”⁵⁰² Para éste, la coyuntura producirá una suerte de incapacidad simbólica para procesar el pasado reciente sin caer en una “imagería de un quehacer político concebido en formato publicitario”,⁵⁰³ en un tipo proceso de transición que, “[...]si bien condena los horrores de la dictadura y celebra la pluralidad, lo hace mediante el discurso banal de las democracias globalizadas.”⁵⁰⁴

[...] las tendencias contestatarias no parecen dispuestas a elaborar simbólicamente el oscuro tiempo recién cerrado: no tienen mucho tiempo y no tienen tantos ánimos de hacerlo. Se ven, por eso, incapaces de contrarrestar la expansión avasallante de la banal cultura globalizada. Y no pueden constituir una alternativa a las retóricas blandas de una transición hacia la democracia que estandariza la memoria y neutraliza los dramas del presente convirtiéndolos en clichés publicitarios.⁵⁰⁵

Siguiendo esta idea, Canclini ve, tras la apertura democrática, una continuidad de las impedimentos e incapacidades herencia del período dictatorial. Desde el panorama de fractura de la actividad de los movimientos de resistencia a las dictaduras latinoamericanas - a través de los exilios, la urgencia de la clandestinidad o el ahogo económico- a una desmovilización impuesta en los ochenta y noventa por “[...] la hegemonía del neoliberalismo como pensamiento único.”⁵⁰⁶ Escobar y Canclini plantean esta

⁵⁰¹ Escobar, Ticio, “Memoria insumisa (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)”, en Jelin, Elizabeth; Longoni, Ana (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, op. cit., pp. 4-5.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁰⁶ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, op. cit., p. 20.

desmovilización y despolitización del arte en el contexto postdictatorial en la línea que Jacques Rancière hablará de la posmodernidad y la ruptura con las utopías estéticas durante los años noventa:

Un mismo aserto se escucha hoy en día casi por todas partes: hemos terminado, se dice, con la utopía estética, es decir con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. Esta idea alimenta las grandes polémicas en torno al fracaso del arte, como resultado de su compromiso con las falaces promesas del absoluto filosófico y de la revolución social.⁵⁰⁷

Pero no es cierto que la “apatía” y la “desmovilización” fuesen las únicas formas en las que se transformarían las alianzas y las prácticas que se habían tejido y producido en el campo artístico en época dictatorial, materializadas en la actividad de los grupos y en los talleres; alianzas que además tenían algunos precedentes en el campo cultural de la década de los años sesenta. Es importante hacer una crítica a esta visión pesimista del panorama cultural artístico de la nueva coyuntura postdictatorial de los ochenta. En Uruguay, la idea de una pérdida de impulso crítico -como explicaban Canclini y Escobar- solo puede entenderse si abordáramos las prácticas en postdictadura desde las mismas premisas con las que se había entendido el papel del arte en los años sesenta y setenta. Es decir, desde conceptos como acción directa, utopía o revolución. En postdictadura ya no se pueden explicar las implicaciones políticas del arte desde los mismos términos ya que el clima de la posmodernidad, el neoliberalismo y la fractura social del período dictatorial, compondrán un panorama radicalmente diferente a los anteriores y, por tanto, no sería justo valorar el grado de crítica y radicalidad de las propuestas artísticas desde un mismo enfoque.

La dictadura había producido una ruptura del tejido social y los lazos colectivos, conformado un contexto con amplias dificultades para generar un dialogo y un ambiente cultural en libertad. Sin embargo, como hemos visto, esta situación dispuso en el Uruguay de finales de los años setenta el surgimiento de prácticas y estrategias estéticas que buscarán oponerse al contexto de aislamiento colectivo e individual en el que el insilio y la violencia de estado había sometido a la población y al contexto artístico. En postdictadura, los efectos de la nueva coyuntura política y económica neoliberalizadora sobre el cuerpo social

⁵⁰⁷ Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 13.

producirá un nuevo episodio de actividad artística basado en negociaciones y transacciones, consensos, cesiones y disensos, y no tanto en una política cultural de la resistencia directa como había sido durante los años sesenta y parte de los setenta. Esta nueva coyuntura requerirá, de alguna manera, que las prácticas artísticas de la resistencia tengan en cuenta los nuevos tipos de subjetividades que se debían tanto a la fractura de la historia reciente como a las nuevas formas de privatización de la vida. En palabras de Teresa Porzecanski:

Puede advertirse, entonces, que el final de la dictadura marca para la sociedad uruguaya el comienzo de un período de reflexión respecto al pasado, un tiempo de reacomodamiento de significados cuyos indicios comienzan a aparecer en la agenda pública de manera gradual. La emergencia de estas temáticas ya señalaba a principios de los noventa indicios claros de movimiento en el pensamiento uruguayo, que apuntaba a una transformación de la autoimagen del colectivo social a través de la incorporación de preocupaciones sensiblemente diferentes de aquellas que la interpelaban décadas atrás.⁵⁰⁸

Durante los años ochenta el medio artístico uruguayo experimentará nuevas formas de entenderse y legitimarse. La finalización del período dictatorial propiciará un encuentro entre diferentes subjetividades: los artistas que volvían del exilio se encontrarán con aquellos que salían de la cárcel, acercando diversas formas de percibir la realidad y condicionando un contexto artístico revulsivo y, sobre todo, comprometido, tanto con la realidad interna del país como con el contexto internacional. En el marco de los nuevos vínculos entre arte y sus posibilidades sociales y políticas y sus intersecciones con las instituciones o los movimientos sociales, la memoria se convertirá en una zona crucial. Lo que supondrá a su vez una preocupación por el problema de los límites de la representación, del lenguaje poético y de la imagen. Como dirá Peluffo Linari, la representación de la política tal como se había entendido desde el lenguaje moderno, el realismo social, el concretismo o la abstracción ha agotado sus formas, produciéndose “[...] una reconsideración conceptual de las políticas de ese lenguaje [...]”.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Porzecanski, Teresa, “Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad”, op. cit., p. 409

⁵⁰⁹ Peluffo Linari, Gabriel, “*Artes Visuales*”, *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., p. 11.

La zona de la memoria se conformará como una zona de negociaciones políticas y culturales, estéticas y éticas. Será el lugar desde el cual se articularán y conflictuarán las identidades a partir de la apertura democrática. Por ello es, para Peluffo Linari, [...] el eje discursivo más problemático en el arte uruguayo de mediados de los ochenta [...].⁵¹⁰ En un panorama donde las implicaciones de lo político en la actividad artística han superado su estatus de confrontación y utopía, desdibujándose y complejizándose por la nueva coyuntura global del “post” (postdictadura, postmodernidad), el arte querrá entender el desencanto y trastorno que había dejado el período, enfrentando las figuras conciliadoras y utilitarias del oficialismo postdictatorial. Para ello, la memoria será fundamental como elemento cohesionador pero, a su vez, como elemento conflictivo y disensual, que asumirá el papel de cuestionar las estructuras, identidades y estéticas, así como insistir sobre las cicatrices y las huellas de los cuerpos, de los sentidos y de los tejidos, individuales y colectivos.

Las producciones de la postdictadura se centrarán en el desencanto y los trastornos que dejó el período, así como en “enfrentar los discursos culturales de un pacto de gobernabilidad interesado en disimular su filiación con la dictadura y la sujeción a los grandes mercados, empeñados en maquillar las cicatrices de la memoria.”⁵¹¹ Se erigirán como propuestas del disenso que enfrentarán los pactos del consenso y sus figuras ancladas en la promoción de una tradición utilitaria a los relatos oficiales, que reactivarán las memorias de manera desdramatizada y, a su vez, transgredirán las formas y los relatos que atiendan a la nueva coyuntura del neoliberalismo y a la estética del consumo. Una vez diluida la estructura de oposición del estatus contradictorial, ya no se tratará de producciones que se constituyen como imágenes invertidas del régimen y la represión, sino que ahora lo cuestionarán desde adentro, contra sus propios relatos de reconciliación. Más allá de un frente revolucionario anclado en las utopías; más allá de un frente de resistencia contra la represión totalizadora del régimen, son diversas las formas en que la memoria intervendrá en el campo de lo estético, como metodología, como tema, como ejercicio o como crítica, desde lo colectivo y lo individual.

En el marco colectivo, la influencia de los movimientos sociales traerá nuevas formas de ver el arte y su acercamiento a la memoria, así como sus expresiones en el marco social y

⁵¹⁰ Peluffo Linari, Gabriel, *Dislocaciones. Arte Contemporáneo desde América Latina*, op. cit., p. 52.

⁵¹¹ Escobar, Ticio, “Memoria insumisa (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)”, op. cit., p. 7.

en el espacio público. Éste devendrá un espacio central de resistencia y de lucha contra la violación de los derechos humanos en el período postdictatorial. Acciones y manifestaciones en el espacio urbano fusionarán arte con activismo y la denuncia. En el contexto de Uruguay la Marcha del Silencio será el elemento central de este tipo de fenómenos así como las acciones callejeras que comenzará a realizar el artista Clemente Padín a partir de mediados de los ochenta.

En las acciones realizadas en el espacio urbano por estas agrupaciones se aprecia la intención de conciliar una política de la memoria o la denuncia de la tortura con la necesidad de recomponer los vínculos sociales tras la abrupta cesura que los golpes de Estado perpetraron sobre las aspiraciones revolucionarias setentistas. Así, la centralidad de la política es desplazada de la búsqueda de la toma del poder a la generación de afectos comunitarios y de antagonismo en el espacio público, anticipando de ese modo algunos elementos del activismo contrahegemónico de décadas posteriores. En la construcción de esos afectos cumplen un rol fundamental las relaciones entre los cuerpos y el recurso a soportes precarios y socializables como la serigrafía, las impresiones o los afiches. Todos ellos contribuyen a articular la experiencia de la protesta, escenificando una política de la multitud en la que la convivencia entre lo singular y lo colectivo contrastan con la apelación setentista a la idea de pueblo como sujeto social homogéneo. La confluencia entre la actividad de ciertos colectivos artísticos y algunas de las organizaciones mencionadas contribuyó a generar dispositivos de intervención gráfica abiertos y reapropiables por la multitud, como el *Siluetazo* en Argentina y el *NO+* en Chile.⁵¹²

Por otro lado, la pérdida de un sistema de referencias culturales, la ruptura de los lazos identitarios y las narrativas comunes que había producido la dictadura complicará la rearticulación de una memoria homogénea y socialmente cohesionada sobre el período. Como dirá Escobar, “[...] al derrumbarse, la dictadura había arrastrado consigo referentes identitarios fuertes ante los cuales diversos sujetos culturales se autorreconocían (y se autorrepresentaban) como adversarios.”⁵¹³ Sin embargo, esta situación de quiebre es vista por muchos artistas como una oportunidad para repensar los imaginarios colectivos y cuestionarlos como no se había hecho hasta el momento, deviniendo ésta una de las formas

⁵¹² V.V.A.A., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, op. cit., p. 14.

⁵¹³ Escobar, Ticio, “Memoria insumisa (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)”, op. cit., p. 5.

centrales de producción de discursos de memoria en postdictadura. En este sentido, serán fundamentales los trabajos de artistas como Nelbia Romero o Rimer Cardillo, quienes acudirán al pasado originario indígena nacional para reconsiderar sus influencias, sus códigos y genealogías en lo que Porzecanski llamará “mitologías de la ausencia”, aludiendo a ciertas “[...] construcciones ficcionales tendentes a hacer notar un lugar vacío dentro de la elaboración de una identidad nacional incompleta y no exenta de un cierto sentimiento de culpa.”⁵¹⁴

Tal vez pueda señalarse los sesenta como el momento de culminación de una versión de la identidad uruguaya construida a principios de siglo, bajo el proyecto modernizador del batllismo, mientras que serían los ochenta -y el fin del período de gobierno dictatorial- los que señalan la búsqueda del inicio de la nueva versión, la que todavía se halla en construcción. En este sentido, una señal por demás indicativa ha sido la abundancia de publicaciones que, en los últimos años, intentan construir mitologías neoindígenas para “latinoamericanizar” el imaginario social nacional que, hacia fines de siglo y comienzos del milenio, se ha ido vaciando, aparentemente, de “los grandes relatos” que dominaron en los sesenta.⁵¹⁵

Otro de los acercamientos al ámbito de la memoria será el que Peluffo Linari denominará como “tratamiento categórico de la huella”,⁵¹⁶ aludiendo a la marca dejada en el cuerpo por otro ausente que interpela la (des)memoria del espacio social. Peluffo Linari propone algunas herramientas conceptuales para entender las formas en las que opera el concepto de huella en el arte postdictatorial uruguayo. Por un lado, aparece en las prácticas postdictadura la huella como “impronta” (como impresiones, imprimaciones o impregnaciones), tal como se vio en ciertas prácticas en sintonía con el grabado y su binomio imagen-matriz, así como también en la fotografía en su binomio negativo-positivo, luz y sombra, presencia y ausencia. Artistas como Rimer Cardillo, Nelbia Romero, Mario Sagradini, Pablo Uribe, Pablo Conde explorarán las posibilidades estéticas y conceptuales y la huella y su relación con la memoria individual y colectiva desde diferentes lenguajes y procesos. Por otro lado, la huella como “incisión” (es decir, como corte lineal del soporte,

⁵¹⁴ Porzecanski, Teresa, “Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad”, op. cit., pp. 412-413.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 409.

⁵¹⁶ Peluffo Linari, Gabriel, *Dislocaciones. Arte Contemporáneo desde América Latina*, op. cit., p. 52.

trazo o tajo) se verá en trabajos como los de Ernesto Vila, Ricardo Lazarini o Marco Maggi. Esta figura es relacionada por Peluffo con la tradición del dibujo gestual de los sesenta y setenta que “deriva a partir de los años noventa hacia una alegoría de la herida en el cuerpo social dramatizando esos recursos sobre el propio soporte material del arte.”⁵¹⁷ La “huella metonímica”, en cambio, se entiende como “testimonio indicario de sucesos significativos” y estará presente en trabajos como *Tortura Uruguaya* de Luis Camnitzer⁵¹⁸, en el que el artista trabaja con imágenes residuales, con “vestigios que testimonian en silencio la ignominia.”⁵¹⁹

La memoria se abordará también desde ciertas actitudes introspectivas, que podrían relacionarse con las formas que Olga Larnaudie identificaba, y que apuntábamos anteriormente, en el arte de la postdictadura: a través de un “narcisismo dolido” o un “control del espacio privado”. Esta tendencia a la autobiografía que desvincula “[...] los destinos individuales de un destino colectivo signado por el fulminante corte histórico-político de la década de los años setenta”⁵²⁰ reinscribe la memoria en su conflictividad entre colectividad y subjetividad y cuestiona, en cierta manera, el propio estatus de la memoria como “verdad”.

De ahí surgen diversas narrativas sobre el cuerpo oculto, el cuerpo innominado, la interioridad expuesta, el cuerpo sin lugar. En otros casos se trata de una relación narcisista con el espacio que remite a la idea del recinto autorreferencial o de la estancia en el lugar de los sueños y, en varias ocasiones, a la obsesión de la ubicuidad, el autodescubrimiento permanente a través del viaje o de las vicisitudes de un espacio mutante.⁵²¹

Esta “nueva mística de la individualidad” se podrá identificar en ciertos procesos que se replegaban en las historias privadas como fundamento para la creación artística, en una noción identitaria de la memoria que sustenta sus posibilidades morales de la verdad a la autobiografía y la fidelidad del dato personal como sustento narrativo. Como dirá Peluffo Linari “en la mayoría de estos casos la memoria es una forma de melancolía y, por lo tanto, se define o bien por el mito del lugar utópico, por el vacío del lugar traumático, o por la

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁵¹⁸ Sobre la serie *Tortura uruguaya* de Luis Camnitzer véase apartado 2.1.3 parte II de esta tesis.

⁵¹⁹ Peluffo Linari, Gabriel, *Dislocaciones. Arte Contemporáneo desde América Latina*, op. cit., p. 54.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁵²¹ *Ibidem*.

búsqueda proustiana del tiempo perdido. No hay una tematización deliberada de la memoria, sino una exploración de sus intersticios a través del lugar creado mediante las prácticas del arte, allí donde se procesan los duelos sociales y las políticas identitarias.”⁵²²

⁵²² *Ibidem.*

II PARTE

**VIOLENCIA EXTREMA, ESTÉTICA Y SUBJETIVIDADES
POLÍTICAS**

LA SUPERVIVENCIA EN EL CONTEXTO URUGUAYO

1980-1990

CAPÍTULO 1

FRAGMENTACIÓN SOCIAL, LÓGICA CONCENTRACIONARIA Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD EN EL URUGUAY DICTATORIAL

El golpe militar efectuado el 29 de junio de 1973 fue el momento de culminación de un largo proceso que se venía gestando desde los años cincuenta y que se incrementará durante los años sesenta. Este proceso condujo al paulatino quiebre del estado de bienestar, una degradación de las políticas públicas y sociales del llamado estado batllista y a un incremento de la represión estatal de los movimientos políticos, sindicales, estudiantiles, culturales, etcétera. También produjo un aumento en las políticas de censura, sobre todo desde el inicio del gobierno de Jorge Pacheco Areco (1968-1971),⁵²³ cuyas represalias se anunciaban generalmente mediante decretos o comunicados. La radicalización del movimiento del 68⁵²⁴ –momento que abarcará desde diciembre de 1967 a marzo de 1972– traerá como consecuencia el afianzamiento del Estado como un aparato socialmente no interventor, delegando su papel al contexto administrativo y aumentando su carácter punitivo y represivo. Este proceso, que se venía generando desde el principio de la década, configurará para finales de los años sesenta una nueva forma de Estado y legalidad en un marco de

⁵²³ Si bien las *Medidas Prontas de Seguridad* formaron un aparato legal que estuvo presente desde la misma constitución del país, sus variaciones a lo largo del tiempo se verán reflejadas en los diferentes tipos de Estado y su papel represivo. Un ejemplo de ello es el protagonismo de éstas durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco (1967-1972) cuya aplicación se dirigió a los movimientos sociales. Las medidas se pueden ver consolidadas en la represión estudiantil del 68 y el asesinato de estudiantes, la censura de medios de prensa como el diario *Época* o el semanario socialista *El Sol*, así como la prohibición de partidos de izquierda como el Partido Socialista del Uruguay. Sobre las Medidas Prontas de Seguridad en Uruguay véase Kierszenbaum, Leandro, “Estado peligroso y Medidas Prontas de Seguridad: Violencia estatal bajo la democracia (1954-1968)”, *Contemporánea. Historia y Problemas del siglo XX*, vol. 3, 2012, pp. 97-114. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4226095> Para ampliar sobre las implicaciones represivas del gobierno de Jorge Pacheco Areco véase Vescovi, Rodrigo, *Ecos revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*. Montevideo: Editorial Nós, 2003.

⁵²⁴ Durante el movimiento del 68 se sucedieron múltiples manifestaciones represivas por parte del aparato estatal que resultaron en el asesinato de algunos estudiantes, entre ellos, Liber Arce, Susana Pintos y Hugo de los Santos. Para profundizar sobre los procesos sociales, políticos y culturales de 1968 véase Markarian, Vania, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, op. cit.

violencia creciente que supondrá la institucionalización y legalización del proceso de autonomía de las Fuerzas Armadas.

El golpe del 29 de junio se anunció a través de un decreto que además prohibía “[...] la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de información, comentario o grabación que, directa o indirectamente, mencione o se refiera a lo dispuesto por el presente decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo o pueda perturbar la tranquilidad o el orden públicos.”⁵²⁵ El icónico semanario *Marcha*, que poco después se trasladaría a México por la represión y la censura, coincidiendo con el exilio de su director Carlos Quijano, publicaría en su portada del día siguiente el irónico titular “No es dictadura” junto a los artículos del decreto dictatorial [Figura 1].

Como comenta Keirszenbaum, las Medidas de Pronta Seguridad estuvieron siempre vinculadas conceptual y legalmente a la lógica del “Estado Peligroso”⁵²⁶, un concepto que se verá remarcado en el período de actividad militante y armada del MLN-T. El papel que los militares tuvieron en la llamada lucha antiterrorista de los años sesenta y setenta supuso para 1972 la derrota del MLN-T y el progresivo establecimiento de los militares en la vida política e institucional del país. Para fines de 1972 el Movimiento de Liberación Nacional se había desarticulado, gran parte de los militantes de la organización ya estaban en la cárcel o en el exilio y en 1973 llegó el golpe de Estado, cuyo acto fundacional lo conformará la

⁵²⁵ El decreto comunicaba lo siguiente: “El presidente de la República decreta: Artículo 1o - Declárense disueltas la Cámara de Senadores y la Cámara de Representantes. Artículo 2o - Créase un Consejo de Estado, integrado por los miembros que oportunamente se designarán, con las siguientes atribuciones: a) desempeñar independientemente las funciones específicas de la Asamblea General; b) controlar la Gestión del Poder Ejecutivo relacionada con el respeto de los derechos individuales de la persona humana y con la sumisión de dicho poder a las normas constitucionales y legales; c) elaborar un anteproyecto de reforma constitucional que reafirme los fundamentales principios democráticos y representativos, a ser oportunamente plebiscitado por el cuerpo electoral. Artículo 3o - Prohíbese la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de información, comentario o grabación que, directa o indirectamente, mencione o se refiera a lo dispuesto por el presente decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo o pueda perturbar la tranquilidad o el orden públicos. Artículo 4o - Facúltase a las Fuerzas Armadas y Policiales a adoptar las medidas necesarias para asegurar la prestación ininterrumpida de los servicios públicos esenciales”. Para ampliar véase Varela Petito, Gonzalo, “Argentina y Uruguay. Crisis compartidas”, en Rey Tristan, Eduardo (dir.) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*, op. cit.

⁵²⁶ Para Keirszenbaum el concepto de estado peligroso “[...] define una situación en la que todavía no se cometió un delito pero en la que existe la posibilidad de que se transforme en un evento delictivo temido.” Por lo cual es punible o sancionable si es considerado un peligro para la sociedad, sin haberse producido un procedimiento jurídico en el que determine la culpabilidad del delito. En el contexto uruguayo este concepto estará formulado desde la primera constitución del país, en donde ya se empiezan a aplicar las Medidas Prontas de Seguridad que se irán modificando según las necesidades estatales y represivas a lo largo de las siguientes décadas. Keirszenbaum, Leandro, “Estado peligroso y Medidas Prontas de Seguridad”, op. cit., p. 99.

clausura del Parlamento por tiempo indefinido el 29 de junio de 1973, iniciando un período que se prolongará hasta el 28 de febrero de 1985.



Figura 12. Portada del semanario Marcha, n° 1649, 30 de junio de 1973.

En el momento del golpe los niveles de violencia socio-política en Uruguay eran bastante inferiores a los del resto de países del Cono Sur. Los grupos armados habían sido derrotados y desarticulados meses antes.⁵²⁷ Un ejemplo del ánimo social que se vivía por entonces fue el desarrollo de la huelga general de 15 días -y la manifestación popular convocada el 9 de julio por la CNT como respuesta a la detención de 52 líderes sindicales en el marco de la huelga- que compone un caso único de resistencia civil para la región. Estos indicios desmienten la ampliamente difundida “teoría de los dos demonios”, de una situación de “guerra interna” o “guerra civil” entre militares y guerrilleros.⁵²⁸

La dictadura militar dejó un país socialmente fragmentado. A partir de 1973, pero también durante los años previos de la década de los sesenta, la escalada de la violencia, la censura de los medios, la represión sindical y estudiantil y los fenómenos como el exilio político se hicieron ostensibles a gran parte de la sociedad. Exilio, insilio, presidio y

⁵²⁷ Para ampliar sobre el enfrentamiento del aparato represivo estatal y los grupos guerrilleros durante los años sesenta y setenta véase Demasi, Carlos; et. al., *Estado de Derecho y Estado de Excepción. Alemania y Uruguay: las décadas violentas*. Montevideo: Instituto Goethe - Ediciones Trilce, 1999.

⁵²⁸ Por “teoría de los dos demonios” se entiende una teoría dualista y maniquea que propone otorgar responsabilidades compartidas de los hechos unilateralmente a militares y tupamaros, construyendo la historia reciente como parte de un conflicto interno, guerra civil o guerra de opuestos (o iguales). De acuerdo con esta teoría, también fuertemente defendida por algunos sectores en Argentina, la violencia perpetrada por las fuerzas armadas durante el terrorismo de Estado y la violencia ejercida por las organizaciones guerrilleras son equiparables. Como remarca Sansón Corbo, esta teoría ha empapado mucha de la historiografía y del trabajo literario sobre la historia reciente en las últimas décadas. Sansón Corbo, Tomás, “La producción historiográfica sobre historia del pasado reciente en Uruguay”, *Humanidades*, n° 1, 2017, pp. 49-89. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2959960> Para Eugenia Allier Montaña esta teoría se produce desde los sectores a los que no interesaba esclarecer los hechos del pasado reciente y ante la imposibilidad del olvido por parte de la sociedad civil. La teoría se materializó además, en la promulgación de la Ley de Caducidad, que amnistiaba a militares y policías. Allier Montaña, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p.119. Para ampliar sobre los efectos de la Ley de Caducidad véase el apartado 1 parte III de esta tesis. Carlos Demasi explica cómo según los defensores de esta teoría que supone “el quiebre de las instituciones” la dictadura fue un hecho inevitable. Esta teoría ha atravesado desde el campo académico, la esfera pública y el debate político de forma generalizada. Este discurso estrechamente relacionado con la DNS se produce “post-facto”, es decir, como referencia posterior a los hechos del pasado reciente pero que, como discurso, no existió en el momento que sucedieron dichos hechos debido a la evidencia de que los grupos guerrilleros ya estaban desmantelados en el momento del golpe. Demasi, Carlos, “Un repaso por la teoría de los dos demonios”, en Marchesi, Aldo; et.al. (comps.) *El presente de la Dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, op. cit., pp. 67- 74.

desaparición forzada⁵²⁹ fueron las manifestaciones centrales de la conformación de una sociedad profundamente fraccionada.

Una de las estrategias sistemáticas de control practicada por el ejército tanto en la lucha antsubversiva previa al golpe como durante las dictaduras militares en los países integrados en el Plan Cóndor⁵³⁰ consistió en el encierro de la disidencia dentro de un espacio propiamente concentracionario.⁵³¹ En el caso uruguayo es especialmente necesario detenernos en este aspecto ya que la historiografía ha consensuado que el dispositivo que comprende la detención, la tortura y el encierro prolongado fue específicamente distintivo en el país. Mientras que la dictadura argentina tuvo como método represivo central la desaparición forzada⁵³², en Uruguay, así como también en Chile, los campos de concentración y detención clandestinos fueron los principales centros de represión y disciplinamiento. Los lugares materiales de esta represión política en ambos países fueron

⁵²⁹ De acuerdo con el informe final de la *Comisión para la Paz* fueron durante la dictadura militar 174 los detenidos desaparecidos y cerca de un centenar las personas muertas en las cárceles uruguayas. Aunque las cifras son aproximadas y existen divergencias al establecer un número definitivo. Según SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia) existen 167 uruguayos adultos desaparecidos, 6 argentinos desaparecidos en Uruguay y 1 hijo de personas detenidas o presuntamente desaparecidas, de los cuales 28 casos fueron en Uruguay, 130 en Argentina, 7 en Chile y 2 en Paraguay. En línea: www.desaparecidos.org/uru/ (Última consulta: 11 de abril de 2019)

⁵³⁰ El Plan Cóndor fue el programa de coordinación de acciones entre los regímenes dictatoriales de Uruguay, Argentina, Paraguay, Brasil, Chile y Bolivia con la participación de los Estados Unidos. Esta organización internacional de los aparatos de represión y control de la región (policía, fuerzas armadas, agencias de inteligencia) tenía como objetivo el apoyo mutuo en el seguimiento, vigilancia, detención, interrogación, tortura, traslados, desaparición y asesinato de los considerados disidentes políticos. Aunque durante mucho tiempo la idea de “enemigo interno” se había entendido en términos “anticomunistas”, hacia finales de los sesenta esta figura se aplicará a las organizaciones militantes como los movimientos de liberación nacional pero también a objetivos más amplios como estudiantes, activistas sociales y sindicales, educadores, intelectuales, artistas, etcétera, que supusieran una “amenaza” política e ideológica para el sistema.

⁵³¹ Sobre las similitudes de los procesos históricos de ambos países véase también Roniger, Luis; Sznajder, Mario, *El legado de las violaciones de los Derechos Humanos en el Cono Sur. Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2005.

⁵³² Para el caso argentino, Nari y Fabre plantean que “durante la dictadura, la cárcel pudo representar, paradójicamente, lo más parecido a la aplicación de la justicia, si la contraponemos con la política de desaparición y exterminio de personas.” Nari, Marcela; Fabre, Andrea; Canalda, Nilda, *Voces de mujeres encarceladas*. Buenos Aires: Catálogos, 2000, pp. 14-15. Las listas de desaparecidos, resultado de las denuncias en la CONADEP (Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas) llega aproximadamente a unos diez mil desaparecidos en Argentina pero para 1978 los propios militares estimaron que eran ya unos veintidós mil. Hoy en día se habla de una cifra de treinta mil desaparecidos. En línea: <http://www.desaparecidos.org/arg/> (Última consulta: 22 de abril de 2019)

cuarteles, comisarías y galpones entre otras infraestructuras pero, sobre todo en el caso uruguayo, fueron los penales.⁵³³

Contra poniéndose a la idea ampliamente difundida del Uruguay pacífico y consensual, civilista y democrático, las interpretaciones de estos hechos nos plantean un escenario nacional más conflictivo, vinculado a la coyuntura internacional de los dos bloques y la intervención de la DNS.⁵³⁴ Doce años después del golpe, la dictadura había dejado un balance de 6.300 presos políticos que pasaron por el sistema de justicia militar desde 1970. De éstos, casi el cincuenta por ciento permanecieron en prisión entre tres y ocho años, y el treinta por ciento más de ocho años. Esto, en un país que por esas fechas no tenía una población mayor de tres millones de personas.⁵³⁵ En el caso de Uruguay esta especificidad represiva de tipo penitenciario evidencia la naturaleza misma del poder, en el que la biopolítica ha superado la lógica del *hacer morir* y el *hacer vivir* propia de los sistemas totalitarios del siglo XX, por el paradigma de *hacer sobrevivir*.⁵³⁶

En este proceso, al interior del sistema carcelario se da una transición desde la filosofía de resocialización que supone intervenir sobre la conducta «desviada» del sujeto al momento anómico o a lo que Foucault llama «instituciones de secuestro» o «instituciones totales». En ese marco el rol de los civiles dentro del sistema penitenciario pierde importancia. En Uruguay este proceso se expresa con claridad, por ejemplo, en el traslado por decreto, en 1971, de los centros penitenciarios de la órbita del Ministerio de Educación y Cultura a la del Ministerio del Interior. Cabe señalar que uno de los Establecimientos Militares de Reclusión a los que

⁵³³ Rico, Álvaro (coord.) *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985. Las violaciones a la libertad de las personas. La vigilancia a la sociedad. Exilio* (tomo II), op. cit. Rico, Álvaro (coord.) *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en Uruguay 1973-1985. Las violaciones al derecho a la vida: asesinados políticos. Detenidos desaparecidos* (tomo I), op. cit. La prisión política a la que nos referimos se debe entender en el marco de la Guerra Fría. Desde sus inicios la región compartió la aplicación de la llamada Doctrina de Seguridad Nacional (DNS), concepto que sirve para comprender un tipo de política exterior que desde Estados Unidos se promovió para el continente latinoamericano y que consistía en una estrategia de intervención en coordinación con las fuerzas armadas nacionales para propiciar garantías de orden en los países en clave “contra-insurgente”. Esta política, que se desarrolló en el marco de la campaña “anticomunista” norteamericana, será la antesala para la aplicación del llamado Plan Cóndor, que funcionará durante las décadas de los setenta y ochenta.

⁵³⁴ La idea de la conflictividad de la historia uruguaya es tratada en los trabajos de Kierszenbaum, Leandro, “Estado peligroso y Medidas Prontas de Seguridad”, op. cit. y en Moreira, Carlos, “Probematizando la Historia de Uruguay: un análisis entre las relaciones del Estado, la política y sus actores”, op. cit., pp. 365-381.

⁵³⁵ Se estima un población de 2.788.429 personas para 1975 y de 2.955.241 personas para 1985 según el Instituto Nacional de Estadística del Uruguay. En línea: <http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-1963-1996> (Última consulta: 2 de enero de 2018)

⁵³⁶ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, op. cit.

nos referiremos fue inaugurado en 1972 con los presos políticos.⁵³⁷

La lógica de la represión política en Uruguay que se caracterizó por el uso de la detención, la tortura sistemática y el encierro prolongado como tecnología de control de la disidencia política también tuvo una repercusión directa y buscada sobre sectores más amplios de la sociedad. La prisión política funcionó como dispositivo para vehicular la intencionalidad política y social del terrorismo de Estado hacia y en diversos espacios sociales «extramuros».⁵³⁸

En este contexto, toda experiencia es históricamente singular y actúa performativamente en tanto instaure reglas, racionalidades y regularidades. La experiencia es un pensamiento pero no en el sentido de formulaciones teóricas sino como prácticas organizadas, de carácter sistemático y recurrente, que establecen las maneras de decir, hacer y conducirse en las que un individuo se manifiesta y obra en tanto sujeto de conocimiento, sujeto social o jurídico y sujeto ético estableciendo las formas bajo las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa experiencia, regulando la relación consigo mismo y con los otros.⁵³⁹

Sobre la proyección social del modelo concentracionario implantado en Argentina durante los años de la dictadura (completamente análoga al caso uruguayo), Pilar Calveiro explica que “Los campos de concentración fueron el quirófano donde se llevó a cabo dicha cirugía; también fueron sin duda, el campo de prueba de una nueva sociedad ordenada, controlada, y sobre todo, aterrada.”⁵⁴⁰

⁵³⁷ Montealegre, Natalia; Peirano, Alondra, “El Dispositivo de la prisión política: Resonancias y reproducción del terrorismo de Estado en Uruguay”, *Revista Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX*, vol. 4, 2013, p.44.

⁵³⁸ *Ibidem*, p.42.

⁵³⁹ García Fanlo, Luis, “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”, op. cit., p. 8.

⁵⁴⁰ Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma América Latina, 2008, p. 50.

1.1. La prisión política en el Penal de Libertad: las formas de la violencia concentracionaria en Uruguay

El 15 de agosto de 1972, durante la aún administración constitucional del gobierno del presidente José María Bordaberry, se dispuso la ocupación del establecimiento penitenciario “modelo” situado en las cercanías de un pequeño pueblo llamado Libertad para albergar el primer centro de reclusión exclusivamente destinado al encierro de la disidencia política. Hasta el momento, los “presos políticos”⁵⁴¹ habían sido alojados en prisiones corrientes, estableciendo una distinción fundamental con el anterior sistema. El EMR1 se convertirá así en la primera cárcel destinada exclusivamente a presos políticos (de Latinoamérica)⁵⁴² que, junto al posteriormente inaugurado EMR2, se erigirán como el núcleo concentracionario del aparato represivo nacional. El Establecimiento Militar de Reclusión N°1 (EMR1) del Penal de Libertad se inauguró en 1972 con el particular objetivo de albergar a los condenados por actividades subversivas. El artículo 1° del Decreto N° 567/972 del Diario Oficial⁵⁴³ establecía que “La Colonia Educativa de Trabajo servirá de local de reclusión de los imputados, procesados y condenados por actividades subversivas y funcionará bajo la inmediata dependencia del Ministerio de Defensa Nacional.”⁵⁴⁴

Para Juan Rial, la creación de estas prisiones tuvo como tarea primaria “[...] destrozarse al prisionero en tanto individuo, en segundo lugar proveer al entrenamiento del personal que custodiaba los presos, en tercer lugar experimentar con nuevas formas de represión y en

⁵⁴¹ Incluso antes del golpe militar, y bajo el amparo de las “Medidas Prontas de Seguridad” y el “estado de guerra interno” que implicaba una suspensión temporal de las garantías individuales, nunca se reconoció a los presos como “presos políticos” sino que, hasta el final de la dictadura, fueron clasificados como delincuentes “comunes”, lo cual fue denunciado ante diversas ocasiones en los organismos internacionales de derechos humanos.

⁵⁴² Posteriormente, en 1973 se creó, aún durante la etapa constitucional de José María Bordaberry, el denominado EMR2 en el mismo Penal de Libertad, un pabellón destinado a la reclusión de presas políticas mujeres. Para ampliar sobre el encierro concentracionario femenino véase Ruiz, Marisa, “Las prisioneras: a la búsqueda de la memoria perdida de Punta de Rieles”, *Contemporánea, Historia y problemas del siglo XX*, vol. 4, 2013, pp. 79-98. Ruiz, Marisa; Sanseveiro, Rafael, *La rehenas. Historia oculta de once presas de la Dictadura*. Montevideo: Fin de Siglo, 2012.

⁵⁴³ Publicado en el Diario Oficial el 21 de agosto de 1972 por el Ministerio de Defensa Nacional.

⁵⁴⁴ Rico, Álvaro (coord.) *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985. Las violaciones a la libertad de las personas. La vigilancia a la sociedad. Exilio* (tomo II), op. cit., p. 48.

cuarto lugar diseminar el terror en el resto de la población.”⁵⁴⁵ El primer punto promovía generar una suspensión de la identidad y la desintegración de las referencias espacio-temporales que la persona tenía antes de la experiencia penal con tal de producirle una incapacidad para recuperar sus anclajes familiares, sociales, laborales, etcétera. Una destrucción que se desarrollaba a través de mecanismos como la tortura, ampliamente documentada en las denuncias, y una situación de hostigamiento permanente a través de tratos especiales según el grado de “peligrosidad” de los reclusos.⁵⁴⁶ Este último punto es relevante para entender la perspectiva de Montalegre y Peirano⁵⁴⁷ respecto a la extensión “extramuros” de la aplicación del encierro concentracionario y la tortura. Según su investigación, la eficacia de la prisión política coincide plenamente con el dispositivo de la tortura en lo referido a los últimos tres puntos que planteaba Rial (proveer al entrenamiento del personal de custodia, experimentar con nuevas formas de represión y diseminar el terror en el resto de la población) ya que estas situaciones requieren e imponen necesariamente de un puente de comunicación con el exterior del recinto penitenciario.

En el caso de la prisión política en Uruguay era efectivamente «la familia [toda el] objeto de la represión dictatorial», aunque al igual que en el caso argentino se ha considerado que los hijos sufren una suerte de daño colateral «en relación a sus padres», siendo plausible demostrar que «hubo una acción específica dirigida hacia los hijos» en la medida que cada miembro del entorno familiar más cercano del detenido es a la vez integrante de un entramado social mayor al que era necesario —para un efectivo disciplinamiento de toda la población— extender el terrorismo de Estado. Por tanto los familiares (parejas, hijos/as, madres, padres y otros) no solo están expuestos a través del vínculo afectivo sino que también ellos/as mismo/as, en sus individualidades y cuerpos, se ven sometidos al régimen de sanciones penitenciarias.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Rial, Juan, *Los límites del terror controlado. Los hacedores y defensores el miedo en el Uruguay*, op. cit., p. 18. Esta publicación es parte de un prematuro trabajo presentado por el autor en el seminario “La cultura del miedo en los regímenes militares del Cono Sur” desarrollado en Buenos Aires en mayo de 1985.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 19. El caso paradigmático de esta clasificación por grados de peligrosidad es el de los llamados Rehenes de la Dictadura militar entre los cuales se encontraban Henry Engler Golovchenko, Eleuterio Fernández Huidobro, Jorge Amilcar Manera Lluberías, Julio Marenales Saenz, Jose Alberto Mujica Cordano, Mauricio Rosencoff Silbermann, Raul Sendic Antonaccio, Adolfo Wasem Alaniz y Jorge Zabalza Waksman. Fueron sacados del Penal de Libertad y sometidos a condiciones especiales de aislamiento total e incomunicación. V.V.A.A., *Los rehenes de la dictadura militar*. Montevideo: Familiares de Procesados por la Justicia Militar, 1984.

⁵⁴⁷ Montalegre, Natalia; Peirano, Alondra, *El Dispositivo de la prisión política: Resonancias y reproducción del terrorismo de Estado en Uruguay*, op. cit.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 44.

Entender la prisión como dispositivo no viene dado por la tipología penitenciaria o arquitectónica sino por establecer una “red de relaciones saber/poder” situada espacial, temporal e históricamente y que está constituida por diversas condiciones y elementos.⁵⁴⁹ Tal como lo define Fanlo en relación a las lecturas de Foucault, Agamben y Deleuze, “Un dispositivo es un régimen social productor de subjetividad, es decir, productor de sujetos-sujetados a un orden del discurso cuya estructura sostiene un régimen de verdad.”⁵⁵⁰ El dispositivo de la prisión entendido como aparato que “inscribe en los cuerpos [...] reglas y procedimientos, esquemas corporales, éticos y lógicos de orden general que orientan prácticas singulares: conducen conductas dentro de un campo limitado pero inconmensurable de posibilidades.”⁵⁵¹

En este sentido, la dimensión de sus efectos abarca muchos más aspectos que los explícitamente contenidos en el contexto penitenciario e involucran tanto al preso en sí mismo y a los trabajadores de la prisión como a sus familias, entornos laborales, culturales, afectivos de diversa índole, incluyendo su situación socioeconómica, geográfica, cultural y simbólica. En el Penal el poder concentracionario se corporiza en todo el universo del reprimido, desde las condiciones a las cuales se ven sometidos (el lugar físico, las vestimentas o la falta de ellas, los horarios, la comida o la falta de ella, el frío...) hasta la regulación de las actividades del cuerpo humano más básicas. Por ello hablamos de una dimensión microfísica del poder⁵⁵², ya que se trata de un poder que se infiltra y posee hasta la más pequeña e íntima realidad del individuo. “Los campos de concentración, ese secreto a voces que todos temen, muchos desconocen y unos cuantos niegan, sólo es posible cuando el intento totalizador del Estado encuentra su “expresión molecular”, permeándose en la sociedad.”⁵⁵³

⁵⁴⁹ García Fanlo, Luis, “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”, op. cit. Para Agamben el término dispositivo es la máquina a través de la cual se acciona la actividad de gobierno y, siempre implican un proceso de subjetivación que produce un cierto tipo de sujeto. El término *oikonomia* (y también *positivismo*) como conjunto de praxis, saberes, medidas e instituciones que gestionan, gobiernan controlan y orientan los comportamientos, gestos y pensamientos está, para Agamben, en la base de la constitución del dispositivo contemporáneo. Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama, 2015 [2006], p. 20-22.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁵² Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión*, op. cit.

⁵⁵³ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de Concentración en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2001, p.28.

La existencia de este campo de concentración en el contexto de la dictadura militar abarca múltiples espacios y formas. Llámese Centro Clandestino de detención, comisarías, sedes militares, hospitales e infraestructuras de todo tipo, además de las respectivas cárceles o penales, que en el caso uruguayo fueron claves para la retención y control de todas aquellas personas consideradas “enemigas”, para la aplicación del poder sobre éstas y la consolidación de un panorama social igual de afectado. La propia naturaleza institucional de esta forma de poder, caracterizada también por la arbitrariedad a la hora de tomar decisiones sobre otros seres humanos, la hace omnipotente. Se “chupaba”⁵⁵⁴ a muchas personas que no estaban directamente relacionadas con los movimientos subversivos. Este hecho generaba un terror de Estado, de un Estado que todo lo abarca, hasta el control sobre la vida y la muerte, pero que a la vez niega, oculta, desaparece, pero sobre todo, llega a todos “molecularmente”⁵⁵⁵, una condición que encuentra su analogía más colosal en la aplicación del Plan Cóndor.

El proyecto del Estado dictatorial consistió en el aniquilamiento del sujeto político a través de mecanismos sistemáticos que se desarrollaron en confinamiento basados no solo en el tormento de tipo físico sino, sobre todo, psicológico.⁵⁵⁶ En este punto es donde se puede constatar el grado de dureza de la situación del preso político en Uruguay. Los factores como “la incertidumbre sobre la vida, la oscuridad y el aislamiento permanentes, la desconfianza, la mala alimentación, el maltrato y la humillación”⁵⁵⁷ jugaron un papel equivalente a la tortura física. Como nos testimonia Isabel Taveri: “La tortura era una presencia digamos, permanente. Creo que porque es muy difícil olvidarse de la tortura, es una experiencia muy marcante, vivíamos con la gente que nos había torturado.”⁵⁵⁸ Esta misma naturaleza de la

⁵⁵⁴ Término utilizado para hablar de los secuestrados/detenidos. Un eufemismo de la jerga militar para referirse a los procedimientos cotidianos relacionados con las detenciones, los presos, las torturas, etcétera.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 70. La expresión “molecular” es utilizada por Pilar Calveiro partiendo de las teorías de Michel Foucault sobre la biopolítica y las mecánicas del poder sobre los cuerpos. Por “molecularmente” entendemos las formas “capilares” de existencia de los mecanismos del poder/saber: “en el punto en el que el poder encuentra el núcleo mismo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, sus actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana.” Foucault, Michel, *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979, p. 89.

⁵⁵⁶ Méndez, Sara, “La coordinación represiva en el Cono Sur a través de sus víctimas. La desaparición forzada y el secuestro de niños”, op. cit., p. 134.

⁵⁵⁷ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de Concentración en Argentina*, op. cit., p. 70.

⁵⁵⁸ Testimonio de Isabel Taveri, presa durante 3 años y 4 meses en la cárcel de Punta de Rieles. *Memorias de Mujeres*. Dirigido por Virginia Martínez. Uruguay: Producción Melina Sicalos, 2005 (30 min.). Memorias de Mujeres es un documental que agrupa diversos testimonios de las presas políticas de la cárcel Punta de Rieles en donde el 16 de Enero 1973 se llevó a cabo el Operativo Charrúa. Este operativo consistió en el traslado masivo de las presas políticas dispersas en los cuarteles militares. Más de 600 mujeres fueron encerradas en este establecimiento que funcionó durante 12 años.

tortura como presencia constante, como posibilidad continua, tanto de una manera indirecta, sugestionada, como por la propia presencia de sus perpetradores en la vida cotidiana, nos indica el profundo tormento psicológico que producía.

Michel Foucault habla de la prisión como el símbolo de la normalización de sociedad disciplinaria contemporánea, como el lugar donde crear individuos dóciles y homogéneos.⁵⁵⁹ Pero el caso que aquí nos incumbe tiene la singularidad de no encontrarse dentro de un marco constitucional democrático, sino en el de una “excepción” normalizada. El testimonio de Graciela Seoane, encerrada en el Penal de Punta de Rieles, Montevideo durante tres años y tres meses muestra algunas de las características concentracionarias que sufrían las presas y presos de los penales:

Si vos podés proyectarte y mirarte desde arriba, pongamos desde fuera de vos, era un campo de concentración, donde todas estábamos vestidas de gris, donde trataban de quitarte la individualidad, donde trataban de que vos no fueras vos, de que fueras un número, donde trataban de que te incomunicaras; no podías comunicarte con otro sector ni con otras compañeras, mismo entre nosotros muchas veces nos sancionaban. Si vos lo ves así era espantoso, no sé cómo podíamos vivirlo, como pudimos hacerlo.⁵⁶⁰

Las condiciones carcelarias del Estado dictatorial son análogas a éste: de excepción pero legitimadas. Se trata de una combinación entre las lógicas que Foucault describe como propias del antiguo régimen como el “suplicio” (producir, medir, controlar y dirigir el dolor del cuerpo), y las formas que cataloga como propias de la sociedad disciplinaria contemporánea (trasformar, corregir o “curar el alma”) sin perder nunca la relación de este control con el propio cuerpo. Cómo ya apuntamos, existe un control microfísico sobre éste y sus funciones, hábitos, posturas y ritmos. Tecnologías de poder totalmente extrapolables al control que se quiso ejercer hacia el conjunto social: “Se intentaba quebrarte, denigrarte. En algunos casos las presiones fueron tal que hubo compañeros que llegaron al suicidio y otros

⁵⁵⁹ Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión*, op. cit.

⁵⁶⁰ Testimonio de Graciela Seoane, presa política durante la dictadura militar. *Memorias de Mujeres*. Dirigido por Virginia Martínez, op. cit.

que siguen pagando las consecuencias hasta el día de hoy. Si tenías una visita, no podías ir sino te rapaban e ibas con el mono gris. Esto te llevaba a otra época, al fascismo puro.”⁵⁶¹

Son muchos los testimonios que relatan la vivencia dentro de la cárcel-campo de concentración como un hiato dentro de su biografía personal. Como describe Jaume Peris Blanes, se trata de un “suceso que amenaza con producir una disolución del Yo y por tanto no puede inscribirse en la lógica del deseo del sujeto sobre la que este arma su biografía inconsciente.”⁵⁶² Este proceso de “a-biografización” de la vivencia es el resultado directo de esta desestructuración y fragmentación entre cuerpo y sujeto.

La vida en el campo se vivía bajo un “constante sentimiento de horror, basada en lo impalpable, indecible, lo no investigable”,⁵⁶³ situación que anula la idea de testimonio y, sobre todo, su lazo narrativo con la sociedad. Este dispositivo del que los presos formaban parte cotidianamente transcendía los límites del suplicio físico. La sensación de impotencia y de control absoluto, de vigilancia constante, de aislamiento e impersonalidad o la incertidumbre sobre la propia muerte fueron las generadoras de la más vejatoria situación de vida y son totalmente extrapolables a lo que la sociedad del momento vivía. Como relata el testimonio de Isabel Tavelli:

La arbitrariedad que había en el país en la dictadura en general, en la cárcel tiene como su máxima expresión. Ahí vos estas como a disposición y hay cosas en las que no podés hacer nada. Si se decide que te sacan a interrogar no hay nada que puedas hacer vos o que se pueda hacer afuera.⁵⁶⁴

Entre los reglamentos penitenciarios y normas disciplinarias a cumplir por los reclusos en el EMR1 se encontraba todo tipo de especificaciones y restricciones acerca de la conducta, la higiene personal, el derecho a las propiedades personales en las celdas, las visitas, las celdas, los alimentos, los “paquetes” que eran enviados desde el exterior; sobre los desplazamientos al interior del penal, el colgado de ropa, los tipos de castigo, la tenencia de

⁵⁶¹ Testimonio de Ubaldo Martínez, preso político. Vescovi, Rodrigo, *Ecos revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*, op. cit., p. 379.

⁵⁶² Peris Blanes, Jaume, *No queda Nada de Mi. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*, op. cit., p. 138.

⁵⁶³ Enghel, Cristina (comp.) *Ventana a la Memoria, 1976-2006*. Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2006.

⁵⁶⁴ Testimonio de Isabel Tavelli. *Memorias de Mujeres*. Dirigido por Virginia Martínez, op. cit.

libros e incluso sobre la elaboración de “manualidades”. Respecto a esta última especificación es interesante destacar que tanto los tipos de materiales como la iconografía habilitada a representar estaban estrictamente regulados.

No se podrán confeccionar manualidades con dibujos tendenciosos como sea: la rosa, la rosa sangrante, el sol azteca, la estrella de cinco puntas, la paloma, el puño, las manos unidas formando palomas, el mosquito, el pez, la pirámide, la pareja, la mujer y el niño, la mujer embarazada. No podrán confeccionarse manualidades estandarizadas que se identifiquen como realizadas en el Establecimiento.⁵⁶⁵

En un reglamento del EMR1 de 1984 incluso se precisa que las pinturas de tipo “abstracto” quedaban restringidas y prohibidas de realizarse dentro de las dependencias penitenciarias.⁵⁶⁶ Jorge Tiscornia relata en la publicación *Vivir el Libertad* algunas de las características generales del recinto penitenciario, de las celdas y la vida cotidiana en el Penal. Respecto a las celdas las describe de la siguiente manera:

Las celdas tenían dos metros de ancho, tres con sesenta de largo y dos metros ochenta de alto. Tenían una ventana y una puerta en los extremos del eje mayor. Las paredes tenían estucado hasta el metro ochenta y por encima de este revoque grueso hasta el techo. Este estucado, en momentos de humedad y temperatura altas, hacía que la humedad se condensara y chorreara por las paredes. Los pisos eran de baldosa onolítica de veinte centímetros de lado. Del mismo tamaño era también la ventanilla que tenía cada una de las puertas.”⁵⁶⁷

Uno de los lugares de ascetismo comunicacional y estético fue la llamada “isla” dentro de los sector EMR1; una celda de castigo donde se destinaban los presos que habían tenido un comportamiento o conducta indisciplinada.

⁵⁶⁵ En el reglamento rezaba: “No serán autorizados a salir como Manualidades trabajos con los siguientes diseños: (la rosa, la rosa sangrante, el sol azteca, la estrella de cinco puntas, la paloma, el puño, las manos unidas formando palomas, trabajos en resina, fotos en resina, trabajos en acrílico, sillas y/p butacas y los trabajos con maderas incrustadas, pinturas abstractas).” Philipps-Treby, Walter; Tiscornia, Jorge, *Vivir en libertad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003, p. 51.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 25.

La isla es una edificación de una sola planta, sin más abertura que la puerta. Tiene tres sectores, con diferentes tipos de calabozo, todos sin ventanas, iluminados a través de unos ladrillos de vidrio a la altura del techo. Los calabozos del ala oeste tienen además un enrejado por dentro, con otra puerta que disminuye aún más su tamaño, y carece de zócalo que en los otros oficia de cama. Los del oeste no tienen pileta y, en todos, el manejo del agua se hace desde fuera, por la guardia. La función de estas “salas de disciplina” era, claro está, alojar, esta vez no muy cómodos, a los presos que eran sancionados por “faltas graves”. Allí se los aislaba del resto de los reclusos por períodos que, por lo general, se medían en quincenas: dos semanas, un mes y medio. Funcionaba como un calabozo cualquiera, donde el sancionado, además de perder el contacto con sus compañeros, con la luz del día, con sus familiares, con sus libros, estaba absolutamente expuesto a los cambios de humor de la guardia, a las arbitrariedades propias de los calabozos, a que si, por ejemplo, necesitaba agua para su taza turca, tenía que esperar a que el guardián de turno de le antojara abrir la canilla.⁵⁶⁸

El artista Ernesto Vila fue destinado a la isla mientras estaba preso en el Penal de Libertad. Esta celda de penitencia donde uno está solo, sin referencias ni objetos, continuamente iluminada y sin ninguna visión al exterior, encerrado en la semi-oscuridad y con un alto grado de humedad.⁵⁶⁹ Para éste, uno de los lugares más extremos, donde la gente incluso salía con enfermedades graves o trastornos psicológicos severos.

A pesar de ellos, los presos resistieron a las viscitudes individual y colectivamente. Jorge Tiscornia explica como, a través de mecanismos y estrategias nimias, se conseguía muchas veces burlar el orden castrense. Por ejemplo, en el caso de las puertas de las celdas ordinarias, comenta cómo los presos habían conseguido apoderarse de su mecanismo y, aunque fuese breve, consiguieron recuperar su control.

Abisagradas en la parte inferior, estas ventanillas abrían hacia afuera y se cerraban con un pestillo de bronce. Durante un tiempo los presos fueron sustituyendo los pestillos que se “perdían” por unos cuernitos que se adosaban a un costado de la ventanilla, que permitían abrirla desde adentro con un golpe. Era, de algún modo, una forma de pasar el comando de la ventanilla hacia adentro, pudiendo trancarla y abrirla a voluntad. Este

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁵⁶⁹ “La isla es un lugar donde tú estás y prácticamente te sacan todo: no tenés ni colchón. Hay una bombilla de 25 watts arriba prendida día y noche, no ves para afuera ni para ningún lado: estás absolutamente encerrado, en esa semi oscuridad, en ese silencio y en esa humedad. A un tipo lo tuvieron 45 días encerrado ahí y salió tuberculoso.” Bugel, Clío E., *Páramo Beach: conversaciones con Ernesto Vila*. Montevideo: Editorial HUM, 2009, p. 88.

sistema duró hasta mayo de 1982, cuando repusieron todos los pestillos, pero es un ejemplo claro del eterno “tira y afloje” de la cárcel. Todos los presos tratando siempre de fisurar el sistema de control aunque fuera en detalles muy pequeños, los carceleros tratando de suturarlo.⁵⁷⁰

Estas pequeñas acciones no solo eran una manera de resistir, sino de buscar otras formas de relacionamiento colectivo, comunicacional y afectivo con las que, más que una efectividad o perdurabilidad, se buscaba un “[...] contenido simbólico de transgredir el orden castrense aunque fuera en cosas mínimas que los beneficios reales. Eran, en el fondo, formas sencillas de sentirse vivo, de no doblegarse, de no dejarse abrumar por el sistema carcelario.”⁵⁷¹ Para Vila, las estrategias de supervivencia fueron constantes, pequeños detalles que marcaron una diferencia abismal para él y la colectividad con la que convivía en el presidio. Por un lado, el humor. Por otro lado, “ficcional, inventar, generar nuevos conceptos, adueñarte del vacío y poblarlo, para hacer de ese nuevo lugar una forma de vida posible dentro de la escasez y la austeridad.” La creatividad y la metáfora marcaron la diferencia de la supervivencia.

[...] en la cárcel me encontré enfrentado a un espacio vacío, pero compartido con un montón de “alguienes” que estaban en mi misma situación y allí advertí cierta intención creativa por parte de ellos, que no tenían nada que ver con el arte. Encontraban un pedazo de madera, agarraban un clavo y con él hacían una grafía, le pasaban betún a un zapato conseguían un papel y hacían un grabado con eso.⁵⁷² [...] Todo el mundo en cana hacía algo que no había pensado que podía hacer, al punto que había gente que tejía. [...] Con eso sustituían el vacío de la realidad y le superponían esa ficción, hasta que creían en ella y, sobre esa base, empezaban a construir una estructura semántica. O sea, hablaban con sobreentendidos de cosas que nosotros -los presos- sabíamos pero que nadie alrededor, ni la guardia ni nadie se enteraba.⁵⁷³

La resistencia pasaba por mantener la integridad físico-psíquica, por conservar las libertades últimas de pensamiento ante el intento despersonalizador del dispositivo penitenciario en un plano individual y colectivo. Las referencias colectivas en el encierro

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁷¹ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 58.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 91.

fueron fundamentales, intentar conservar el testimonio era clave para que la “verdad” pudiese reintegrarse en los relatos personales y posicionarse contra las historias oficiales que circulaban extramuros. Como explica Rial, los enlaces colectivos extramuros fueron fundamentales para propiciar las resistencias en el presidio. “[...] cuando muchos tuvieron que pintar solo los ojos de los pájaros, porque no se podía representarlos en su totalidad, por su carácter de símbolo resistente, estaban combatiendo por su integridad y su identidad. Y quienes más claramente tenían una perspectiva acerca de su posible vida a la salida de la prisión fueron quienes mejor soportaron este embate destructor de la personalidad.”⁵⁷⁴

1.2. Tecnologías y lógicas de la tortura en el Uruguay dictatorial

En 1976, Wilson Ferreira Aldunate, uno de los líderes del Partido Nacional (Blanco) en el exilio declararía que “Uruguay es la cámara de torturas de América Latina” ante el Congreso de los Estados Unidos. En ese momento, se estipulaba que una de cada 50 personas en el país había sido torturada por el aparato de las Fuerzas armadas.⁵⁷⁵

Para comprender la experiencia de la prisión política en el Uruguay dictatorial desde una dimensión contextual e histórica es necesario adentrarnos en el dispositivo de la tortura entendido como una forma sistemática y estratégica de producción de subjetividad ya que, como afirmaba el informe *Nunca Más*, “No es posible separar las torturas de todo el resto del análisis del terrorismo de Estado. La tortura es un elemento omnipresente del terrorismo de Estado [...]”⁵⁷⁶. En el contexto concentracionario la tortura no se practicó sin medida sino que se utilizó como método sistemático de control, creando un universo en donde los quiebres de tipo físico, vivencial, afectivo y representacional (individual y colectivo) se produjeron en

⁵⁷⁴ Rial, Juan, *Los límites del terror controlado. Los hacedores y defensores el miedo en el Uruguay*, op. cit., p. 20.

⁵⁷⁵ Buchelli, Gabriel; Curto, Valentina; Sanguinetti, Vanesa; et al. *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*, op. cit., p. 115.

⁵⁷⁶ CONADEP (Comisión Nacional sobre Desaparición Forzada de Personas), *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997 (1984).

paralelo al contexto de “libertad” definido por una ruptura social entre exiliados, insiliados y presos políticos.⁵⁷⁷

La exclusión no es más que una forma de inclusión, inclusión de lo disfuncional en el lugar que se le asigna. Por eso, los mecanismos y las tecnologías de la represión revelan la índole misma del poder, la forma en que éste se concibe a sí mismo, la manera en que incorpora, en que refuncionaliza y donde pretende colocar aquello que se le escapa, que no considera constitutivo.⁵⁷⁸

En este fragmento, Pilar Calveiro explica una característica fundamental de la lógica concentracionaria: la exclusión de aquello disfuncional para el sistema. En este caso, refiriéndose a la experiencia argentina que, aunque con características propias, fue muy cercana a la uruguaya, considera fundamental la forma en que el poder otorga un lugar a lo excluido. En el caso argentino mediante la desaparición y en el caso uruguayo mediante el presidio. Pero en este contexto el presidio no fue un lugar desde donde simplemente refuncionalizar o re proyectar a aquellos individuos “inadaptados”. Como explica Foucault respecto a los sistemas carcelarios contemporáneos,⁵⁷⁹ el objetivo de estos centros de detención no fue otro que intentar destruir por completo la consciencia de ser humano a la vez que, como explica Alejandro F. Haber a propósito de la tortura en Uruguay, establecer “un régimen de verdad” particular.⁵⁸⁰

La tortura, usada en este contexto, no es un procedimiento que tiene como fin único la obtención de información o la confesión del “delito”, sino que se trata de una forma cuyo objetivo último es arrasar con la persona, intentando anular los indicios humanos del individuo, invalidándolo e imponiendo una “dominación final, no tan sólo de los cuerpos sino sobre todo de las ideas.”⁵⁸¹ Un proceso que se legitimaba, como hemos explicado anteriormente, bajo la constitución de los detenidos como enemigos “otros”. Privados de derechos ciudadanos elementales toda acción disciplinaria se presenta jurídicamente justificada. Así como la excepción se convierte en norma, el crimen también.⁵⁸²

⁵⁷⁷ Véase apartado 1.3 parte II de esta tesis.

⁵⁷⁸ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de Concentración en Argentina*, op. cit., p. 25.

⁵⁷⁹ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*, op. cit.

⁵⁸⁰ Haber, Alejandro F., “Tortura, verdad, represión, arqueología”, op. cit.

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁸² Calveiro, Pilar, “La decisión política de no torturar”, op. cit. Véase apartado 1.2.1 parte I de esta tesis.

No estamos hablando de sucesos novedosos; encontramos múltiples antecedentes en la aplicación de este tipo de procedimientos. Como ya hemos referido anteriormente, durante el siglo XX se produce un cambio de paradigma en la conceptualización y aplicación del dispositivo de la tortura.⁵⁸³ La novedad del dispositivo en este contexto radica en su modo generalizado de aplicación y, sobre todo, en su institucionalización. Es decir, estos procedimientos pasarán a ser la modalidad represiva masiva y oficial: “The epochal transition represented by the dictatorships offers a complex of problems to thought and none with more pitfalls than the practice of torture, which the regimes of the Southern Cone brought to a level of scientific refinement unknown in Latin America up to that point.”⁵⁸⁴

En Uruguay, el uso de la tortura se fue instaurando progresivamente desde tiempo atrás mediante diversas medidas represivas previas en la línea del *Schutzhaft* alemán. Las ya mencionadas “Medidas Prontas de Seguridad”⁵⁸⁵ del gobierno de Pacheco Areco se impusieron con la excusa de hacer frente al estado de “guerra interna”⁵⁸⁶ o de un “estado de peligrosidad” formulando un marco “legalizado” para aplicar nuevas medidas represivas. Giorgio Agamben habla del campo de concentración como la materialización de un “falso

⁵⁸³ Por un lado, podemos encontrar un precedente en el contexto de los campos de concentración nazis y la modificación del contexto constitucional que los amparaba, originado en el llamado *Schutzhaft*. Término que tiene origen en una ley prusiana de 1851 que consistía en la proclamación del Estado de Sitio o Estado de Excepción y que implicaba la suspensión de los artículos de la Constitución alemana que garantizaban las libertades personales, la libertad de expresión y reunión, la inviolabilidad del domicilio y el secreto de la correspondencia y de las comunicaciones telefónicas. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la Nuda Vida. El campo de concentración como Nomos de lo moderno*, op. cit., pp. 213-214. Por otro lado, para entender la instauración de esta institucionalidad y legalidad de la aplicación de la tortura es fundamental referirnos al marco de la Guerra de Argelia y la sistematización de la tortura como una de las herramientas de la guerra sucia del gobierno francés en la región. Es específicamente a través de la Escuela de las Américas de Panamá que los militares latinoamericanos se introdujeron en estas nuevas tecnologías de la represión, donde instructores partícipes en la Guerra de Argelia acudían a enseñar dichas prácticas, al igual que a través de “enviados” militares al Uruguay para que siguiesen con la formación e instrucción del aparato militar nacional. Este es uno de los temas tratados en el documental *Escuadrones de la muerte: la escuela francesa* (2003) en el que una serie de entrevistas con los ex militares franceses de la guerra colonial argelina relatan como posteriormente se vincularon al aparato represor de las dictaduras del Cono Sur latinoamericano a través del Plan Cóndor. *Escuadrones de la muerte: la escuela francesa*. Dirigida por Marie-Monique Robin. Francia: Idéale Audience, 2003 (61 min.). Para ampliar sobre la genealogía de la tortura como dispositivo disciplinario véase apartado 1.2.1 parte I de esta tesis.

⁵⁸⁴ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 254. “La transición de época representada por las dictaduras ofrece un complejo de problemas para el pensamiento y ninguno con más trampas que la práctica de la tortura, que los regímenes del Cono Sur llevaron a un nivel de refinamiento científico desconocido en América Latina hasta el momento.” [La traducción es nuestra.]

⁵⁸⁵ Sobre las Medidas Prontas de Seguridad en Uruguay véase Kierszenbaum, Leandro, “Estado peligroso” y Medidas Prontas de Seguridad: Violencia estatal bajo la democracia (1954-1968)”, op. cit.

⁵⁸⁶ López Mazz, José. Ma., “Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay (1971-1985)”, op. cit., p. 147.

Estado de Excepción” ya que se trata de un “estado de excepción querido” que queda fuera de las necesidades de un contexto bélico de peligro exterior o de carácter provisional, confundiéndose así con la propia norma.⁵⁸⁷ En el caso uruguayo, ese “estado de excepción” se convierte en la norma y, por consiguiente, la modalidad represiva se establece como oficial, un tipo de represión que llegará a tomar sus formas más paradigmáticas en la figura de la desaparición forzada.

Dentro de un marco institucionalizado las características del estado disciplinario quedan más diluidas así como difuminadas las responsabilidades individuales. Con un conflicto mediado por la burocratización y la rutina, las atrocidades se “legalizan”, se hacen norma y la tortura se vuelve un simple procedimiento cotidiano, la responsabilidad individual sobre ciertas prácticas se diluye. En la línea de lo que Hanna Arendt argumenta acerca de la impersonalidad de los procesos burocráticos y la disolución de las responsabilidades individuales en los crímenes de lesa humanidad durante la Segunda Guerra Mundial, debemos pensar el conflicto desde lo Estatal e impersonal. Pilar Calveiro comenta respecto a la falta de responsabilidades sobre las órdenes:

Al provenir de una autoridad reconocida como legítima, el subordinado actúa como si no tuviera posibilidad de elección. Se antepone a todo juicio oral el deber de obedecer y la sensación de que la responsabilidad ha sido asumida en otro lugar. El ejecutor se siente así libre de cuestionamiento y se limita al cumplimiento de la orden. Los demás son cómplices silenciosos.⁵⁸⁸

Por otro lado, son características algunas declaraciones de militares participantes directos de la tortura. En éstas se puede intuir que cuanto más grave era la orden a ejecutar su planteamiento conceptual y narrativo sobre los dispositivos y los actores involucrados en éste se formulaba menos claro, amparándose dentro de un juego semántico que deshumaniza tanto la ejecución de órdenes relativas a los detenidos como a los propios individuos. Estas características determinan un Estado que actúa subrepticamente produciendo unas formas de poder que proyectan omnipotencia y omnipresencia y propician un ambiente de miedo y sumisión generalizada, características propias de un poder concentracionario. Pero este

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de Concentración en Argentina*, op. cit., p.12.

planteamiento tan general e impreciso no es en el fondo el que da un sentido completo a esta determinada forma de poder. Sería más lícito caracterizarla mediante las fórmulas con las que éste incide sobre el individuo, ya que “solo existe el poder que se ejerce los “unos” sobre los “otros”, [...] el poder solo existe en acto.”⁵⁸⁹ Nos alejamos de un planteamiento abstracto para centrarnos en unas formas “microfísicas” de ejercerlo basadas en las relaciones directas que se establecen entre represor y reprimido, entre torturador y torturado, análogas a las establecidas entre poder y población, Estado y sociedad.

Según el Instituto Interamericano de Derechos Humanos, torturar se destina a: “quebrar la personalidad de la víctima para poder manipularla y obtener colaboración en identificar a otras víctimas posibles; obtener más información acerca de actividades de grupos opositores o cualquier fin similar que sirva para derrotar y desmantelar a la disidencia; a nivel individual, instalar terror, amedrentar, intimidar y disuadir del activismo; a nivel social, enviar un mensaje de advertencia a la población para mantenerla sojuzgada; propiciar una atmósfera de temor y amenaza permanente en la población, para afianzar el poder.”⁵⁹⁰ A través de esta definición de la tortura contemporánea podemos extraer tres ideas principales que delimitan el área de acción de este dispositivo. Primero, como estrategia individual de quiebre; segundo, como estrategia de control extramuros y, tercero, como mecanismo de obtención de información. Sin embargo, es pertinente explicitar que el uso de la tortura en el contexto dictatorial uruguayo tuvo como objetivo central lo que Viñar ha denominado como “demolición”⁵⁹¹, es decir, el quiebre de los sujetos y, además, la producción de un efecto demostración en el cuerpo social. En este sentido, la tortura tuvo propósitos e intencionalidades distintas a las de obtener cierto tipo de información de interés estratégico o político, y estuvo más centrada en suprimir las disidencias de tipo político pero también social, económico y cultural.

La demolición es la experiencia de derrumbe y de locura –metódica y científicamente inducida– que coloca al individuo frente a su mundo, que fue amado e investido, ahora transformado en un agujero siniestro lleno de vergüenza, humillación, orina, horror, dolor, excrementos, cuerpos y

⁵⁸⁹ Quintanas, Anna, *Michel Foucault: Filosofía de la transgressió*. Barcelona: Pòrtic Biblioteca Universitaria, 2002, p. 162.

⁵⁹⁰ Instituto Interamericano de Derechos Humanos, *Atención integral a víctimas de tortura en procesos de litigio. Aportes psicosociales*. San José de Costa Rica: IIDH, 2007, p. 100.

⁵⁹¹ Viñar, Maren; Viñar, Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*, op. cit.

órganos mutilados; el todo inscrito en un espacio vivido como inmensurable y eterno, que tiene las características de la pesadilla y del espacio onírico. Todos los actos de la prisión política están articulados para llevar al sujeto a una situación de desintegración y pérdida de control. Lo que desde siempre ha sido para el sujeto su mundo propio, su universo de catexis objetales, es transformado, por la acción de los torturadores, en algo temido y repudiable.⁵⁹²

Ciertamente, la tortura en Uruguay tuvo un carácter particular. No se practicó sin medida y se tuvieron siempre o casi siempre en cuenta sus resultados.⁵⁹³ Existe todo un proceso protocolario que extirpaba cada rasgo humano del secuestrado con el objetivo de anularlo como sujeto. Toda una serie de tormentos a disposición de esta deshumanización que convivían con el detenido-desaparecido en cada instante de su existencia. Desde la desnudez a la que se le sometía, las capuchas que ocultan los rostros, mordazas, ataduras o extracción de toda pertenencia personal, hasta la aplicación del dolor directo. La tortura, además, se realizaba siempre como un “procedimiento de ingreso o admisión”⁵⁹⁴, despojando al individuo al instante de cualquier referente o punto de apoyo o conexión con su realidad anterior, produciendo así un shock físico, pero también psíquico.⁵⁹⁵

En la tecnología de la tortura contemporánea, la interrogación constituye la tortura en sí misma; el perpetrador ya no interroga buscando un relato, sino su anulación, su producción forzada y animalizada: el grito. De esta manera, la tortura deja de ser un método para obtener una “confesión” y se vuelve, más bien, un mecanismo sistemático de colapso y obliteración del sujeto y, de esta manera, una técnica de establecimiento de la “verdad”. Sobre todo, en el caso uruguayo, en el que no se optó mayoritariamente por la eliminación completa de los individuos, es decir, por su desaparición, sino por su concentración en los penales, las

⁵⁹² *Ibidem*, p. 40.

⁵⁹³ De entre los procedimientos más comunes aplicados en el contexto dictatorial uruguayo encontramos la picana eléctrica (sistema que provoca descargas eléctricas a la que se le puede graduar el voltaje, pudiendo provocar paros cardíacos); diversas técnicas de asfixia (ya sea por inmersión en agua o por falta de aire como el “submarino”, tortura que consiste en sumergir al interrogado en agua sucia o, en el caso del submarino seco, asfixiarlos temporalmente con una bolsa de plástico); todo tipo de golpes con objetos, la llamada “colgada” (colgamiento de las personas por las extremidades) y el “plantón” (tortura que consistía en tener de pie al preso durante horas). También fue normalizado el uso de perros, quemaduras, cortes y el abuso sexual. Estas fueron las torturas más frecuentes, aunque no las únicas en la región. Vescovi, Rodrigo, *Ecos revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*. Montevideo: Editorial Nóos, 2003.

⁵⁹⁴ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de Concentración en Argentina*, op. cit., p. 2.

⁵⁹⁵ *La Doctrina del Shock*. Dirigida por Michael Winterbotton y Mat Whitecross. Reino Unido: Renegade Pictures / Revolution Films, 2009.

tecnologías se orientaron de manera diversa. Como señala Alejandro F. Haber, se orientaron más bien hacia la “autonarración del detenido de acuerdo a los cánones del torturador”,⁵⁹⁶ una aculturación mediante la fuerza que imponía al sujeto a un nuevo “régimen de verdad”.⁵⁹⁷

Como explica Jaume Peris Blanes en su trabajo *No queda nada de mí. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*⁵⁹⁸, la agonía de la tortura apunta a profundizar la separación entre conciencia y cuerpo con la intención de mitigar el primero y enfatizar el último. El trauma del suplicio, del dolor extremo, aísla las dimensiones corporales de las subjetivas como consecuencia inherente al proceso. Peris Blanes vincula estos métodos a los objetivos de refundación o reconstrucción del individuo entorno a las premisas del régimen, entorno a otros núcleos de identificación. Sobre un cuerpo “animalizado” y extremadamente reificado, la auto-narración -de acuerdo con los cánones del torturador o del Estado- es fácilmente asumida, así como el establecimiento de un nuevo “régimen de verdad”.

Sobre una “nuda vida”⁵⁹⁹, resultado de la tecnología de la tortura en la que, como argumenta Elaine Scarry,⁶⁰⁰ el torturador es “voz” y el torturado “cuerpo”, las identidades parecen quedar canceladas. Bajo estas condiciones, los universos referenciales del torturado quedaban anulados, privados de sus rasgos identitarios, culturales y vivenciales, interiores y exteriores se les intentaba volver indefensos, transparentes, totalmente violables y sin intimidad a consciencia.

Esta práctica estuvo reforzada, además, por el uso de un repertorio léxico particular en los centros de detención y los penales que agudizaba esta deshumanización. Términos como “bultos” o “paquetes” eran usados para referirse a los detenidos que, por ejemplo, iban a ser trasladados. También en el remplazo de palabras para referirse a determinados procedimientos como “interrogatorio” en vez de tortura. Nunca se habla de matar sino de “mandar para arriba” o “hacer la boleta”, al igual que se “chupa” y no se secuestra. Esta

⁵⁹⁶ Haber, Alejandro F., “Tortura, verdad, represión, arqueología”, op. cit., p. 139.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ Peris Blanes, Jaume, *No queda Nada de Mi. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*, op. cit.

⁵⁹⁹ La “nuda vida” es el término con el que Giorgio Agamben identifica un tipo de vida que ha quedado reducida a la supervivencia a través del proceso de separación de lo humano de lo inhumano, la cuál solo puede ser definida como “ser viviente”. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida. El campo de concentración como nomos de lo moderno*, op. cit.

⁶⁰⁰ Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, op. cit.

economía semántica también cumplía, como defiende Pilar Calveiro, la función de “aliviar” la responsabilidad del personal militar, ya que “inosentiza” determinadas acciones tan inaceptadas socialmente.⁶⁰¹ Un proceso que Jean Clair califica de “tecnocráticamente eficaz” y que ha acabado invadiendo nuestro día a día, visible por ejemplo en el calificativo “recurso” para referirse a la persona en el caso de los departamentos de personal, llamados a partir de los años ochenta “departamentos de recursos humanos”.⁶⁰² Una expresión que abstractiza al individuo y otorga connotaciones económicas y extractivas.⁶⁰³ Este proceso de aculturación del detenido, entendido como la asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro, intenta legitimar cada acto que se produce sobre el cuerpo ya que se le trata simplemente como cuerpo, como cosa.⁶⁰⁴

Pero a pesar de la agonía que intentaba aislar las dimensiones físicas de las subjetivas, el cuerpo de la consciencia, este hecho estuvo paradójicamente relacionado a los mecanismos de resistencia y supervivencia mismos. Algunos testimonios, como el de Marcelle Bidegain, prisionera política durante la dictadura, explica cómo la disociación de la conciencia y el cuerpo fue esencial para abstraerse del dolor: “Sentía el dolor físico pero es como si me lo contarán. En ese momento es como si te desdoblaras. Yo me desdoblaba, era dos personas, ya no sentía mi propio cuerpo. Eso es lo que te salva, pienso.”⁶⁰⁵ Esa desarticulación pues, a

⁶⁰¹ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de Concentración en Argentina*, op. cit., p. 17.

⁶⁰² Otra de las analogías que encontramos respecto al campo de concentración nazi es la utilización de un léxico particular, parte de un juego semántico que evitaba constantemente las referencias personales y humanas de los detenidos. Así como en la década del cuarenta el preso era llamado “ein Stuk”(una pieza). Clair, Jean, *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid: Antonio Machado libros, 2007.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ Estos métodos, cómo ya se ha visto, no son nuevos. Se podrían encontrar algunas analogías en el uso de la tortura hacia los esclavos en la época colonial, e incluso posteriormente. En el caso del esclavismo, los métodos de deshumanización siempre se implantaron en relación a una necesidad productiva, entendiendo esta deculturación del esclavo africano, como explica Manuel Manuel Moreno Fraginals, como “[...] proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en el que está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barata, no calificada.” Moreno Fraginals, Manuel, *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos ingenios plantaciones*. Barcelona: Editorial Crítica Historia, 1983, p. 25. Interesante contraste si recordamos que una de las coyunturas que marcó tanto la dictadura uruguaya, como las demás dictaduras del Cono Sur latinoamericano, fue el intento de implantación de una economía de corte neoliberal en el marco de la Guerra Fría en la que los Estados Unidos implicado y a la que justamente estos grupos armados como el MLN-T y otras organizaciones políticas hicieron frente en la región. Aldrighi, Clara, “La injerencia de Estados Unidos en el proceso hacia el golpe de Estado. Informes de la misión de Seguridad Pública y la Embajada en Uruguay (1968-1973)”, en Marchesi, Aldo; et. al., *El presente de la dictadura*, op. cit. Bucheli, Gabriel; Curto, Valentina; Sanguinetti, Vanesa; et al., *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*, op. cit.

⁶⁰⁵ *Secretos de Lucha*. Dirigida por Maiana Bidegain. Uruguay-Francia: SMAC coproducción con France 3 Aquitaine y ETB, 2007 (85 min.).

la vez que buscada por el torturador, tal como lo remarcaba Scarry, fue en muchos casos una condición para un proceso emancipatorio de supervivencia, totalmente contrario a los objetivos buscados por los perpetradores.

Asumiendo, como algunas evidencias sugieren, que la supervivencia a la agonía esté basada en la escisión misma entre cuerpo y conciencia, la tesis central de Idelber Avelar en “La Práctica de la Tortura y la Historia de la Verdad” es sustancial.⁶⁰⁶ De acuerdo con su tesis, el quiebre del aparato representacional ante el dolor dice mucho sobre su naturaleza brutal, pero también sobre sus límites. Dando un paso más allá del tradicional acercamiento sobre la posibilidad o imposibilidad de la representación de la tortura, esta tesis plantea la representación como una posibilidad de cancelar la tortura como tal.⁶⁰⁷ En otras palabras, argumenta que la representación es parte constitutiva de la supervivencia. Si el objetivo de la inflicción de la tortura es la abolición de la conciencia y la transformación del “habla” en “grito”, la recuperación de la palabra significa la supervivencia:

Para el sobreviviente tal guerra vale lo que vale que vale la experiencia misma, y él se acerca a ella con la urgencia del que sabe que mantener la experiencia -mantenerla en cuanto materia narrable, es decir mantenerla en cuanto tal- es condición misma del sobrevivir, su momento constitutivo.⁶⁰⁸

Pero ¿cómo puede la “nuda vida”, separada de la conciencia y “humanidad” constituir el centro de un proceso de emancipación y liberación basado en la narratividad de la experiencia? ¿cómo es posible narrar desde/a través de esta condición? La respuesta podría estar en la figura de Giorgio Agamben el *musulmán* (*Der Muselmann*), uno de los conceptos centrales de su trabajo *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*.⁶⁰⁹ Para Agamben, Auschwitz es el punto de inflexión en el que la desarticulación del sujeto, llevada a su extremo, ha colapsado el sentido de las categorías ontológicas históricas basadas en los dualismos subjetivación/desubjetivación, posible/imposible, humano/inhumano; Auschwitz encarna el lugar en donde lo imposible se volvió posibilidad. *Der Muselmann* es el sujeto

⁶⁰⁶ Avelar Idelber, “La práctica de la tortura y la Historia de la Verdad”, en Richard, Nelly; Moreiras, Albero, *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, pp. 175-195.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 180.

⁶⁰⁹ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, op. cit.

que parece haber perdido cualquier forma de voluntad o de conciencia cuando se enfrenta a la experiencia límite del campo de concentración, el umbral donde el hombre se convierte en no-hombre; un ser ni en la vida ni en la muerte. Es el área donde el biopoder final alcanza su consumación, cuando ya no hace morir ni vivir, sino que produce una supervivencia a través de la continua separación de la vida orgánica de la animal, el humano de lo inhumano, el *musulman* del testigo; la separación absoluta entre lo viviente y el habla. El biopoder ha intentado imponer en el *musulmán* la experiencia de la supervivencia pero ajena a cualquier posibilidad de testimonio.

En palabras de Agamben, testimoniar significa ponerse en relación con la propia lenguaje en la situación de los que la han perdido [...],⁶¹⁰ es decir, en la posición del *musulmán*. Y es solo el acto de testimoniar lo que puede garantizar la supervivencia al aislamiento que el biopoder genera respecto a la vida. En la supervivencia de la experiencia extrema de la tortura, la intimidad indivisible del testimonio al que se refiere Agamben adquiere su significado más profundo. La experiencia de la escisión entre el cuerpo y la conciencia, relacionada con algunos testimonios como el propósito mismo de la tortura, es lo que hace que sea imposible separar el habla de la supervivencia, a pesar de ser la culminación absoluta del biopoder.

Sin embargo, si, según lo declarado por Idelber Avelar “la mayor victoria del torturador es definir en qué idioma se llamará la atrocidad”,⁶¹¹ el testigo debe contener inherentemente en su representación la caída de categorías históricas, operadoras de la destrucción del sujeto. El testigo es la representación o fundación de la posibilidad de creación "poética", solo para aquellos que llevan la marca de lo inhumano consigo. La palabra poética puede testificar porque siempre está en reposo, en posición *remanente*. Lo *remanente* indica las problemáticas cesuras y puntos de contacto entre la parte y el conjunto. Los testigos, como restos, solo existen entre lo perdido y lo salvado. “[...] la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Los poetas -los testigos- fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad -o la imposibilidad- de hablar.”⁶¹² Este punto nos lleva al famoso axioma de Theodor Adorno

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 169.

⁶¹¹ Avelar Idelber, “La práctica de la tortura y la Historia de la Verdad”, op. cit., p. 184.

⁶¹² Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, op. cit., p. 169.

sobre la imposibilidad de escribir poema después de Auschwitz⁶¹³ que debemos considerar como una referencia al quiebre desde el cual las categorías y las verdades históricas establecidas deberían ser reconsideradas, y no como un imperativo categórico de prohibición.

1.3. Exilio e insilio: conflictividades en la conceptualización de la víctima

Así como se produjeron las subjetividades desagradas a nivel individual en el caso de los presos políticos (consuencia tanto del contexto de confinamiento como de la aplicación de la tortura sistemática), socialmente se produjo un tipo de represión que marcó la complejidad de los aspectos cotidianos de los ciudadanos “libres”, lo que se denominó como el fenómeno del insilio.⁶¹⁴ Hubo muchas prohibiciones tanto a nivel público como privado. Entre ellas, la movilización o actividad política y los seguimientos (como por ejemplo la aplicación del “Registro de Vecindad”).⁶¹⁵ Además, otras medidas se llevaron a cabo mediante la represión violenta como fue el desalojo a centros ocupados o la intervención policial en la vida cotidiana, entre otras múltiples formas de violación a los derechos humanos como el derecho al trabajo (mediante los despidos, suspensiones y listas negras de empleados) o el derecho a la reunión que fueron dirigidas de forma masiva a gran parte de la ciudadanía. La dictadura llegó a elaborar oficialmente una clasificación de ciudadanos (A, B,

⁶¹³ Adorno, Theodor W., *Minima Moralia, reflexionas sobre la vida dañada*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

⁶¹⁴ El insilio fue una situación de marginalización sufrida por aquellos que, viviendo en Uruguay, habrían sido o podrían haber sido perseguidos. Pero este concepto se extiende a más población de la que participa directamente en los asuntos políticos. 300.000 uruguayos fueron fichados por los servicios de Inteligencia de la Policía de la Dictadura, lo que equivale a casi el 10% de la población. Insilio (o inxilio) es un término acuñado en los ensayos sociológicos (el poeta y crítico literario uruguayo Diego Pérez Pintos fue el primero en usarlo) para referirse al vivir ensimismado y marginado en un territorio ocupado por las fuerzas represivas de la dictadura militar. Un término construido por oposición a “exilio”, que significa vivir forzosamente a extramuros de la ciudad, del país y de la cultura de pertenencia. Para profundizar sobre el tema véase Allier Montaña, Eugenia, “La (no)construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo”, op. cit. p. 276. Carina Perelli, Carina; Rial, Juan, *De mitos y memorias políticas*, op. cit., p. 90.

⁶¹⁵ Allier Montaña, Eugenia, “La (no) construcción de memorias sociales sobre le exilio político uruguayo”, op. cit.

C) según su confiabilidad política, lo que determinó el destino de los individuos en relación a estas tres realidades: “el *peligrosímetro* oficial decidía quién perdía el empleo, quién iba preso y quién marchaba al destierro o la muerte.”⁶¹⁶

Por otro lado, como hemos comentado, el fenómeno de la censura se fue acentuando gradualmente. Por tanto, hablamos de medidas que no solo afectaron al conjunto de personas implicadas directamente en la militancia política (armada o no) o sindical. La dictadura actuó sobre diversos ámbitos sociales a través de la implementación de políticas oficiales que incidieron directamente sobre toda la ciudadanía como, por ejemplo, en materia cultural. El área cultural quedó totalmente subordinada al proyecto totalitario y tuvo múltiples implicaciones más allá de las políticas de la censura. Tal como manifiesta Marchesi, el proyecto cultural dictatorial estuvo centrado en tres áreas de acción: la exaltación patriótica, los medios de comunicación y las políticas juveniles.⁶¹⁷ Un programa a nivel ideológico y cultural análogo a lo que en el presidio se habría intentado imponer mediante la tortura y el dispositivo concentracionario, un “deseo de imponer particulares interpretaciones de la historia” o una particular “verdad” sobre la construcción del país en términos de historia y de memoria.”⁶¹⁸ El insilio pues, entendido como “la situación de “marginalización” sufrida por aquellos que viviendo en Uruguay habrían sido o podrían haber sido perseguidos”,⁶¹⁹ se extiende a mucha más población de la que participa directamente en los asuntos políticos, más aún si tenemos en cuenta la naturaleza arbitraria de este tipo de poder, a la que ya hemos hecho referencia anteriormente. La certeza de que más de 300.000 uruguayos fueron fichados por los servicios de inteligencia de la policía de la dictadura, lo que equivale a prácticamente al 10% de la población, nos da la pauta de la magnitud del problema.

Además de la prisión y el insilio, el exilio conforma un tercer fenómeno a tener en cuenta para comprender la dimensión del conflicto de las diversas fracturas en el conjunto social que aún sigue teniendo consecuencias en el presente. El exilio político debe ser visto

⁶¹⁶ Galeano, Eduardo, “Los uruguayos Firmamos: A contramano, a contramiedo”, *El País*, España, 11 de Noviembre 1987. En línea: http://elpais.com/diario/1987/11/11/opinion/563583603_850215.html (Última consulta: febrero 2013).

⁶¹⁷ Marchesi, Aldo, “Una parte del pueblo Uruguayo ‘feliz, contento, alegre’. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura”, en Demasi, Carlos.; Marchesi, Aldo.; Markarian, Vania; et al., *La dictadura Cívico-Militar: Uruguay 1973-1985*, op. cit.

⁶¹⁸ Haber, Alejandro F., “Tortura, verdad, represión, arqueología”, op. cit., p. 139.

⁶¹⁹ Allier Montaña, Eugenia, “La (no) construcción de memorias sociales sobre le exilio político uruguayo”, op. cit., p. 276.

como una forma más del terrorismo de Estado, “en tanto violación de derechos humanos (el derecho a vivir en el país de origen sin ser perseguido)”,⁶²⁰ afectó a entre 28 y 62 mil personas.⁶²¹ El exilio no solo imponía un desplazamiento forzado, sino que implicaba también, por un lado, la “destitución laboral, falta de jubilación, requisición de bienes materiales, imposibilidad de convivir con familia que se había quedado en el país.”⁶²² Por otro lado, debemos tener en cuenta la complejidad de las migraciones, condicionadas por cuestiones económicas, sociales y geográficas diversas. Al igual que en la experiencia de los “des-exilios”⁶²³, tuvieron sus propias especificidades tanto para la persona implicada como para el resto del conjunto social.

La relación entre estas realidades no fue ni es simple. Sobre todo tras el retorno de una gran parte de los exiliados al país una vez finalizada la dictadura, cuando se produce cierto malestar entre las “comunidades” que habían experimentado las diferentes formas de la ruptura social. Según Allier Montaño, las grandes diferencias de experiencias de vida que existieron durante el período dictatorial no están condicionadas únicamente por las distancias de tipo geográfico del exilio, el insilio o la prisión, -o incluso la dureza de la experiencia vivida- sino que existe un conflicto complejo en la percepción de “las distancias temporales del tiempo vivido como propio o como ajeno.”⁶²⁴ Las diferentes realidades fueron entendidas y vividas como disímiles aún para los que compartieron la misma situación, por ejemplo, en el caso confinamiento del presidio o del exilio. Esta característica nos puede revelar la efectividad que tuvieron ciertos mecanismos de control, aculturación, tortura y aislamiento sobre las subjetividades, que en muchos casos quedaron incapacitadas para circunscribir sus experiencias en un marco de vivencia colectiva, aislando sus propias biografías de las memorias e historias del conjunto social.

No estamos hablando de un conflicto que se crea únicamente entre sujetos que viven la misma experiencia (exilio, insilio o cárcel) sino que también influye en los vínculos que éstos han construido con otras realidades sociales. El desgarró producido como consecuencia de la experiencia extrema de la tortura, por ejemplo, ha ocasionado otro tipo de ruptura -de

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 288.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 276.

⁶²² *Ibidem*, p. 290.

⁶²³ Por des-exiliados entendemos aquellas personas que habiendo vivido en el exilio durante los años de la dictadura militar regresaron al país tras su finalización.

⁶²⁴ Perelli, Carina; Rial, Juan, *De mitos y memorias políticas*, op. cit., p. 127.

tipo social- que desencadenará una dificultad para asumir la experiencia misma como propia. Muchos testimonios explican cómo se generó una “especie de campeonato de sufrimiento”⁶²⁵ que hizo los reencuentros muy complejos y a veces produjo desencuentros. Costó muchos años llegar a un nivel de comprensión tal entre la sociedad uruguaya proveniente de diferentes experiencias en la época dictatorial que permitiese, al menos, visionar las diferentes realidades y las diversas experiencias sin establecer esta “lucha de dolor” o “lucha entre víctimas”.

No se puede negar que la maquinaria estatal de las fuerzas armadas también cumplió un papel imprescindible en todo este proceso de fractura, enfrentando a des-exiliados con exprisioneros y con aquellos que habían vivido el insilio. Tanto desde Uruguay como desde otros países del Cono Sur se criticó duramente al exilio,⁶²⁶ descalificando las campañas o considerándolas guerras psicológicas que libraba el enemigo en el exterior. Una condena que ha influido de manera decisiva sobre las construcciones de las memorias sociales, oficiales, populares e individuales, influencia que aún hoy en día tiene consecuencias en el conjunto social. Como remarcan Maren y Marcelo Viñar y también Allier Montaña, la idea de una memoria compartida queda imposibilitada por estas fracturas.⁶²⁷ “Cuando una experiencia límite quiebra la continuidad del destino ¿qué marcas se inscribirán en la reelaboración identificatoria? Nuestra hipótesis es que algo crucial se juega allí.”⁶²⁸

⁶²⁵ Parte de una entrevista a Marcelo Viñar, exiliado en Francia, realizada por Eugenia Allier Montaña el 29 de mayo de 2003 en Montevideo. Referenciado por Allier Montaña, Eugenia, “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo”, op. cit., p. 276.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 289.

⁶²⁷ Allier Montaña, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p. 221.

⁶²⁸ Viñar, Maren; Viñar, Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*, op. cit., p. 38.

CAPÍTULO 2

LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL TRAUMA EN EL CONTEXTO ARTISTICO URUGUAYO: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL CUERPO TORTURADO EN LUIS CAMNITZER Y HORACIO FAEDO

Como comenta Mari Carmen Ramírez:

El tema de la tortura es quizá el único tema que unifica y conjuga la experiencia del continente Latinoamericano durante los últimos treinta años. Ha sido el instrumento de una “tecnología del terror” institucionalizada en países como Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil. La tortura opera en muchos niveles distintos de la vida social, desde la mutilación de cadáveres de civiles hasta los pequeños incidentes y enfrentamientos que transforman la rutina de la vida cotidiana en un reino del terror. Se manifiesta de muchas formas diferentes: el silencio de los espacios públicos, los cementerios anónimos de los desaparecidos, las Madres de la Plaza de Mayo.⁶²⁹

El campo del arte también estuvo marcado por la coyuntura represiva, la censura y la violencia de Estado, así como por la ruptura social producida por los exilios, insilios, el encierro concretacionario, la desaparición forzada y la tortura. El golpe de Estado fue un momento de quiebre para las artes visuales. La clausura de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1973 marcaría el rumbo de la producción artística de los siguientes años. El golpe también supuso -aludiendo a Olga Larnaudie- un proceso de “repliegue”⁶³⁰ de las manifestaciones que venían trabajando desde la contracultura, la contravisualidad, la política, la acción y la performance, la poesía o el happening como resistencia ante la emergencia de

⁶²⁹ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 2.

⁶³⁰ Larnaudie, Olga, “Uruguay en Dictadura. Imágenes de resistencia y memoria”, op. cit., p. 27.

la violencia generalizada y el terror de Estado. Sin embargo, desde la clandestinidad múltiples propuestas encontraron formas de incidencia en el marco social e incluso en el marco del contexto concentracionario.



Figura 13. Eduardo Acosta Bentos, Fernando Álvarez Cozzi, Julio Calcagno, *Nueve metros cúbicos* (1984). Videoperformance.

Respecto a la tortura y la experiencia concentracionaria, ya en el período dictatorial se elaboran algunos trabajos en los que se ven características compartidas. Aquello que Peluffo Linari llamará “síndrome del cuerpo atado”⁶³¹ aludiendo a un tipo de estética en la que proliferaron los sobres atados, lacerados, muñones, materiales toturados por cuerdas o bultos y cuerpos con vendajes. En este sentido, son paradigmáticos los trabajos del Club de Grabado, Lucía Cavalieri, Grupo Retinas u Oscar Larroca. Aquí ya se podía intuir una estética del deshecho, una fragmentación signica y melancólica que continuará presente en el período postdictatorial.⁶³² Además, podemos encontrar antecedentes de esta morfología en trabajos de Clemente Padín, que publicará durante los años sesenta en la pionera revista conceptual *OVUM 10* en la que ya aborda visual, objetual y performáticamente el tema de la tortura y sus implicaciones en el cuerpo individual y social. Acabando la dictadura militar

⁶³¹ Peluffo Linari, Gabriel, “Uruguay postdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo”, op. cit., p. 440.

⁶³² Peluffo Linari, Gabriel, “*Artes Visuales*”. *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., pp. 35-36.

aparecen obras de carácter contestatario que harán referencia directa a la problemática de la tortura y el encierro concentracionario como será *Nueve metros cúbicos* (1984) [Figura 2] de Acosta Bentos y Fernando Álvarez Cozzi. La pieza consistía en una serie de videos donde lo performático era una parte fundamental de los mismos. El actor Julio Calcagno improvisa sobre los diferentes estados de ánimo de un detenido en dictadura, encerrado en aislamiento en un pequeño ambiente.

En este apartado no nos centraremos propiamente en las producciones del “repliegue” ni de la “resistencia” del período dictatorial, sino en propuestas que con la dictadura transicional y su finalización en 1985 insistirán sobre las problemáticas del presidio y la tortura, profundizando sobre los conflictos de la representación de la experiencia extrema y la supervivencia, desde el lugar de la víctima y desde la exterioridad del exilio. Esta cuestión es parte central de las producciones de los dos casos de estudio de este capítulo: Luis Camnitzer y Horacio Faedo y sus series relacionadas a la tortura realizadas en dicho período.

Camnitzer tiene un particular posicionamiento, desde su deslocalización geográfica y cultural, sobre el dispositivo de la tortura y sus alcances sociales, subjetivos y colectivos. Desde una posición externa a la experiencia límite de la tortura, articula a través de sus series *Tortura uruguaya* y *Venice Project*, una crítica al ejercicio del poder desde la elaboración de los discursos, visuales y textuales, de los regímenes de verdad contemporáneos. Su lugar como auto-exiliado le otorga un acercamiento desde el cual pone en cuestión la conflictividad del lugar del espectador en la construcción de estos regímenes, haciendo una crítica a su aparente exterioridad y reintegrándolo como protagonista y participante de la elaboración discursiva e imaginativa de la producción de la tortura. Atendiendo a los medios de comunicación y las formas de transferencia testimonial y documental propia de las ciencias sociales y de los aparatos jurídicos convencionales elabora una crítica a sus límites y nos reinserta como partícipes de los dispositivos disciplinarios, reincorporando y traduciendo las formas de la tortura más allá del espacio circunscrito de la inflicción del dolor.

Por otro lado, Horacio Faedo activa la experiencia de la tortura a través de la escultura y la escritura que elabora mayormente tras su salida del Penal de Libertad. A diferencia de Camnitzer, Faedo no puede acceder a ese espacio del espectador externo desde el cual se enuncia el primero. Como víctima de la tortura, su trabajo compone un triunfo sobre la herida. Se trata de un proceso estético que pone en su centro las contradicciones y conflictos mismos

de la representación del trauma, a través de un enfrentamiento de las formas y narrativas de la reconciliación. En la lucha por el encuentro de un modo/lenguaje para materializar el trauma, se pone en juego la posibilidad de la representación y, por tanto, la posibilidad de la supervivencia.

En ambos casos nos enfrentaremos a aquello que Idelber Avelar hacía alusión en sus trabajos sobre la tortura: la cuestión fundamental a tener en cuenta no es si existe la posibilidad de la representación tras la experiencia extrema sino que el conflicto radica en cuál será la forma de hacerlo, con qué palabra nombrarlo, con qué lenguaje reedificarlo y qué implicaciones tendrán estos procesos para la supervivencia a dicha experiencia, sobre qué regímenes de verdad se están reealaborando o cuáles son los nuevos regímenes que está fundando.

2.1. Utopía y política en el conceptualismo de Luis Camintzer: una mirada deslocalizada

El trabajo de Luis Camnitzer es heterogéneo y multidimensional. Ha cultivado la práctica artística, política y pedagógica y sus múltiples interrelaciones así como la crítica, la teoría del arte, la crítica institucional y el ejercicio de la curaduría de manera continuada. Estas tensiones disciplinarias son replicadas en su trabajo artístico que debe ser entendido como proceso intelectual, estrechamente vinculado a los mecanismos de producción estéticos y la transgresión técnica, la arbitrariedad del lenguaje y los iconos visuales, la crítica al arte

como producto de consumo y el rol del artista en el contexto de la sociedad tardo-capitalista.⁶³³

Forzado al (auto)exilio debido al creciente contexto de represión estatal que se produce en Uruguay durante la década de los sesenta, Camnitzer se establece en la ciudad de Nueva York en el año 1964. Es aquí donde desarrolla la mayor parte de su trabajo y afianza su carrera artística. Esta condición de exilio, reforzada por la deslocalización de su lugar de nacimiento (Alemania), país de formación (Uruguay) y contexto de trabajo (Nueva York) ha producido una impronta característica en su trabajo, fuertemente atravesada por la problemática del lugar de enunciación que podría ser entendido como “lugar de memoria”. Su propia condición como exiliado es parte consustancial de la dimensión crítica y provocadora de su trabajo. Mari Carmen Ramírez se referirá al artista como “ciudadano de memoria”,⁶³⁴ poseedor de una mirada híbrida que le permite un acercamiento a ciertos temas desde la tensión que genera su posición periférica en el centro de la cultura occidental: la ciudad de Nueva York en el momento álgido del arte conceptual. Citando a Manuel Borja-Villel, Camnitzer tiene “[...] consciencia de artista latinoamericano exiliado en la capital del arte contemporáneo.”⁶³⁵ Una consciencia periférica en el mismo seno del sistema del arte

⁶³³ Luis Camnitzer nació en Lübeck, Alemania en 1937. Cuando tenía un año de edad su familia se trasladó a Uruguay (sus abuelos paternos y su tía murieron en un campo de concentración). Su formación artística se produce en Montevideo, lugar en el que residió desde que su primer año de edad. Estudió dibujo y escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República del Uruguay con los maestros Severino Pose, Juan Martín y Armando González; complementó su aprendizaje en técnicas de grabado con el maestro Adolfo Pastor. Más tarde, realizó estudios en la Facultad de Arquitectura de Montevideo de la misma universidad y estudios de escultura y grabado en la Academia de Munich, Alemania. Ganó la Beca Guggenheim para estudiar grabado en Estados Unidos, donde se radicó definitivamente a partir de 1964. En 1965 fundó el New York Graphic Workshop junto a los artistas José Guillermo Castillo y Liliana Porter. Por ese tiempo, también se vinculó a otras organizaciones locales como el Museo Latinoamericano, el Alternative Museum y al Movimiento por la Independencia Cultural de América (MICLA). También es fundador de un centro de grabado en Luca, Italia. Ha expuesto internacionalmente en cuatrosas ocasiones, entre ellas, la Bienal de La Habana (1984, 1986 y 1991), Bienal de Venecia (1988), Bienal del Whitney (2000), Documenta 11 (2002). Ha mantenido una permanente producción crítica y teórica a través de varias publicaciones (*Didáctica de la Liberación, Arte, Estado y no He estado, De la coca-cola al arte boludo*, etc.) así como el desempeño del trabajo curatorial y educativo (desde 1969 es profesor emérito de la Universidad del Estado de Nueva York). Ha pesar de su cambio de residencia ha trabajado continuamente en Uruguay desde entonces. Algunos de sus trabajos mas importantes en el país han sido en el Museo de Artes Plásticas de Montevideo, Uruguay (1986) y el Pabellón Uruguayo de la Biena de Venecia (1988). En línea: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=551> (Última consulta: 5 de marzo de 2019); <https://www.arteporexcelencias.com/es/noticias/2011-02-03/camnitzer-en-museo-del-barrio.html> (Última consulta: 5 de marzo de 2019)

⁶³⁴ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, en Camnitzer, Luis, op. cit., p. 16.

⁶³⁵ Borja-Villel, Manuel, “Luis Camnitzer: hospicio de utopías fallidas”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2018, p.11

occidental posibilita una práctica situada, en este caso, fuera de la relación estanca de la dicotomía centro-periferia.

Nueva York era una imagen fascinante. El centro del imperio que nos estaba jodiendo. Como caminar en un hormiguero gigante, me habían dicho, aunque no para disuadirme. Era el lugar donde podía aprender más técnicas, ponerme al día, entender el mundo y al Uruguay como una subparte del mundo.⁶³⁶

Este “estar fuera de” debe ser entendido tanto desde una dimensión geográfica y cultural como desde un plano estético y crítico en su práctica artística. En este sentido, como dirá Osborne, el artista “[...] tiene en cuenta su situación y la aborda como un aspecto más de la obra.”⁶³⁷ Su conceptualismo se encuentra desplazado de las clasificaciones global-local, centro-periferia, y se ubica en una zona intersticial que es, a su vez, donde radica su potencial político. Como se referirá a sí mismo: “Mi vieja definición de extranjero se basaba en la geografía tradicional. Con la desaparición de la geografía -la desterritorialización- la única forma de mantenerse extranjero es no llegar o no estar en ningún lado. Con esa idea clara se puede decir que estoy en una nueva categoría, la de extranjero global.”⁶³⁸

Por un lado “[...] el exilio latinoamericano (específicamente uruguayo) [...] provoca un desplazamiento geopolítico en relación con el discurso occidental canónico del arte conceptual-[...]”⁶³⁹ La convivencia de su globalismo y su regionalismo siempre está conectada dialécticamente. En este sentido, su trabajo teórico-crítico *Didáctica de la liberación*⁶⁴⁰ es un ejercicio crítico que intenta ampliar geográfica, referencial y conceptualmente esta realidad bajo el término de “conceptualismo” entendiéndolo, más que como un movimiento, como una postura política global, como una ampliación historiográfica que es en sí misma una acción política.⁶⁴¹ Por otro lado, Camnitzer nunca se acabará de desprender de una raíz moderna y concretista que se puede rastrear en el uso del recurso evocativo de la imagen, el lenguaje y los materiales, un recurso estético e incluso

⁶³⁶ Camnitzer, Luis, *Arte, Estado y no He estado*, op. cit., pp. 16-17.

⁶³⁷ Osborne, Peter, “Anacronismo feliz. Luis Camnitzer, arte conceptual y política”, en Camnitzer, Luis. *Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas*, op. cit., p. 50.

⁶³⁸ Camnitzer, Luis, *De la Coca-Cola al Ate Boludo*, op. cit., p. 90.

⁶³⁹ Osborne, Peter, “Anacronismo feliz. Luis Camnitzer, arte conceptual y política”, op. cit., p. 50.

⁶⁴⁰ Camnitzer, Luis, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, op. cit.

⁶⁴¹ Borja-Villel, Manuel, “Luis Camnitzer: hospicio de utopías fallidas”, op. cit., p.11

performativo de marcada implicación política que denotará el carácter particular de su idea y práctica conceptualista. Su práctica desmonta la fórmula formalista-moderna del artista latinoamericano ya que, si bien su trabajo “[...] configura una especie que se podría considerar un conceptual postmoderno y latinoamericano”,⁶⁴² a la vez trabaja con el “poder evocativo.”⁶⁴³

Los elementos que distinguen la obra de Camnitzer de la corriente predominante del conceptualismo son la afirmación del referente y la creencia en la posibilidad de efectuar, por medio del arte, una transformación cualitativa de los procesos intelectuales y de los modos de percepción del individuo dentro de la sociedad capitalista tardía. Ambos atributos brotan de su concepción de la práctica artística como el ejercicio de una visión del mundo altamente ético-política.⁶⁴⁴

Ambas características, conectadas al carácter político, cultural y poético del conceptualismo latinoamericano, son combinadas por el artista con las propuestas y estéticas más racionales y ascéticas del *mainstream* conceptual de occidente, imperante en el contexto neoyorkino. Su camino hacia la *desmaterialización* debemos entenderla en esta intersección, que no supone una tendencia hacia la ausencia de objeto, sino una forma de acercamiento a la vida.⁶⁴⁵

Camnitzer entiende su práctica artística como acción política y la política como práctica artística. Para éste, “Every aesthetic act is an ethical act, ... As soon as I do something in the universe, even if nothing else than a mark, I am exercising power. That may give my work a

⁶⁴² Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, XLII Biennale di Venezia*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales - Ministerio de Educación y Cultura, 1988, s/n.

⁶⁴³ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 16.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ Este es el argumento con el que se definía el proceso de desmaterialización en la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950's-1980's* (1999): “[...] la desmaterialización no siempre implicará la desaparición del objeto, pero sí la redefinición de su rol como transportador de significado, la reinversión de significados y objetos preexistentes y el intento de eliminar la erosión de información. La desmaterialización se convirtió en un instrumento de aproximación al arte por un camino que se adaptara mejor a los intereses del arte fusionado con la vida, algo que crecía cada vez más en la forma de trabajar de todos los países.” *Global V.V.A.A., Conceptualism. Points of Origin, 1950's-1980's*, op. cit. La exposición proponía por primera vez una clara diferenciación conceptual entre el término “arte conceptual” y “conceptualismo”. Como argumentaba el catálogo “Es importante diferenciar ‘Arte Conceptual’, un término utilizado para denominar una práctica esencialmente formalista desarrollada en la estética del Minimalismo, de ‘Conceptualismo’, un término que rompe definitivamente con la dependencia histórica del arte en su forma física y percepción visual”.

political aura... political in the sense of wanting to change society.”⁶⁴⁶ Su obra no está políticamente comprometida por sus contenidos y mensajes, sino por hacer explícita “la política misma como arte”⁶⁴⁷ y viceversa. Esta dimensión está estrechamente conectada a su situación de “extranjero”. Como comenta: “Fui decidido a introducir la subversión cultural en las entrañas de ese sistema y decidido a afectar cambios radicales. Mi credo y mensaje eran que la periferia era el centro y el centro la periferia. Iba en el papel de extranjero subversivo.”⁶⁴⁸ Su trabajo artístico no se puede entender sin su producción crítica, su labor pedagógica y curatorial y es en esta interrelación que radica la voluntad emancipatoria y a la vez su “pulsión utópica de carácter político”.⁶⁴⁹ Su propuesta está fuertemente circunscrita a la relacionalidad con el público y su potenciada creatividad e imaginativa: “No se trataría, por tanto, de hacer arte político o politizado, sino de hacer arte políticamente.”⁶⁵⁰

Si bien podemos trazar uno de los hitos de su práctica artística más radicalmente política en las series de los años ochenta (serie *Tortura uruguaya*, serie *Agent Orange*, serie *Proyecto Bienal de Venecia*), para entender las estrategias que las componen y que constituyen esta vertiente debemos remitirnos a sus trabajos iniciales de la década de los sesenta y, sobre todo, a la genealogía del uso del texto, la imagen y el objeto y sus múltiples interrelaciones estéticas, conceptuales y performativas. Algunos de los conceptos que articulan su trabajo ya se verán insinuados desde este momento y los resumiremos en cuatro ideas: la analogía entre texto e imagen, la afirmación del referente concreto, la figura del espectador como agente productor y la evocación como estrategia política.

⁶⁴⁶ Citado en “A veces es una locura quedarse; a veces es una locura irse. Un reportaje de Carla Stellweg a Luis Camnitzer”, *Arte en Colombia*, octubre de 1980, pp. 50-55. Referenciado en Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 16. “Todo acto estético es un acto ético... En cuanto hago algo en el universo, aunque nada más que un punto, estoy ejerciendo poder. Puede ser que eso le dé el aura política a mi obra... política en el sentido de querer cambiar la sociedad.” [La traducción es nuestra.]

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ Camnitzer, Luis, *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, op. cit., p. 92.

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁰ Borja-Villel, Manuel, “Luis Camnitzer: hospicio de utopías fallidas”, op. cit., p.12.

2.1.1. La transgresión tautológica: tensiones entre texto e imagen

El interés que Camnitzer presenta por la asociación entre texto e imagen así como su investigación sobre la palabra son de largo aliento. Ángel Kalenberg sitúa su momento de incipiente interés en el tema en su pieza *Máquina de escribir* (1958). La pieza, clave para entender su camino hacia los códigos conceptuales y la procesualidad, se trata de una escultura en yeso representando una máquina de escribir derretida, ablandada, la cual es interpretada como metáfora de la desmaterialización del objeto industrial, la búsqueda de neutralidad expresiva y crítica a la abstracción a través del recurso del objeto concreto⁶⁵¹ (en el momento de declive del expresionismo abstracto en Estados Unidos). Paralelamente, introduce visualmente la centralidad de la palabra en esta “esculturización” como metáfora crítica con los procesos narrativos. Esta cuestión se verá más adelante en el trabajo del New York Graphic Workshop (NYGW) y en su producción de carácter tautológico, sobre todo en sus piezas compuestas por elementos visuales reducidos a frases escritas.

En Nueva York empezó a desarrollar proyectos desde muy temprano. Uno de sus lugares centrales de acción fue el NYGW, grupo experimental que establece en 1965 junto con Liliana Porter y José Guillermo Castillo y que funcionó como plataforma artística y de activismo político. En un origen, el colectivo vehiculó su producción a través de la gráfica y la técnica del grabado que, inicialmente ejercida de manera tradicional, se empezó poco a poco a deslindar de su aclaje corporal desplazando su interés hacia los procesos conceptuales del lenguaje. Para Camnitzer, el grabado implicaba, por un lado, la “multiplicación” como posibilidad de desarrollar el “múltiple seriado” que aplicará a sus llamadas piezas de “edición limitada a infinita” (obras numeradas infinitamente) y, por otro lado, brindaba la posibilidad de producir objetos efímeros denominados FANSO (libre conjunción de unidades modulares dispensables).⁶⁵²

⁶⁵¹ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*, op. cit., s/n.

⁶⁵² Ambas posibilidades estaban relacionadas con el rechazo que el grupo ejercía hacia el estatus del arte como consumo de élite y su reivindicación como consumo de masas. Cerca de las propuestas del pop art, más interesadas por la mecanicidad de las técnicas, su reproductibilidad y los *mass media*, se acercaron a la experimentación gráfica debido a su relación con la socialización del arte. Como explica Kalenberg, esta vía quedó pronto descartada porque no parecía adecuarse a los objetivos emancipatorios que pretendían con ella. *Ibidem*, p. 5.

Esta tendencia hacia la desmaterialización y la procesualidad de la actividad artística vendrá reforzada por el protagonismo que el artista empieza a otorgar a la cuestión del lenguaje, promoviendo trabajos centrados en el desvanecimiento de los límites de lo visual y lo literario. Un claro ejemplo de ello es el trabajo sobre la imagen constante de 1967, imagen a la que cambiaba el título para experimentar con la asociación de significados que hacían variar la percepción de sus dimensiones: “La misma imagen titulada “sobre”, por tanto chata, -comenta- es percibida como tridimensional una vez que lleva el título “tunel”.⁶⁵³

El trabajo con las palabras estaba relacionado con los procesos de codificación de los significados y, por tanto, por los de la percepción de la mirada y el lugar del espectador en su construcción. Una de las primeras piezas centradas en este conflicto es *This is a mirror, you are a written sentence* [Esto es un espejo, Ud. es una frase escrita] (1966-1968) [Figura 3], un texto sin imagen, así como también *Fragment of a Cloud* [Fragmento de una nube] (1967) [Figura 4] y *Self-Portrait* [Autorretrato] (1968) [Figura 5]. Estas obras componen descripciones sígnicas de situaciones visuales desde una estrategia tautológica y autorreferencial.

⁶⁵³ *Ibidem.*

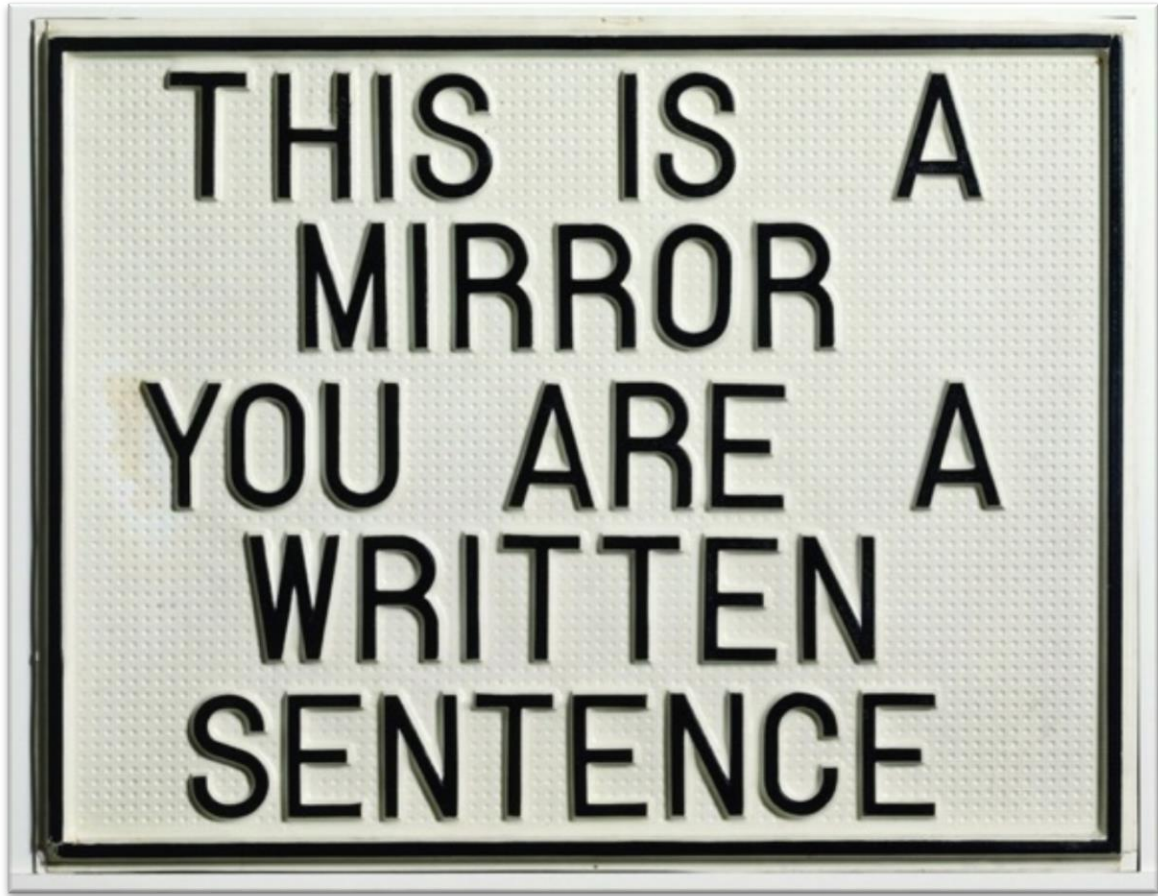


Figura 14. Luis Camnitzer, *This Is a Mirror, You Are a Written Sentence* (1966-1968). Poliestireno formado al vacío (48.4 x 62.5 x 1.5 cm).

Joseph Kosuth ha definido la dimensión tautológica del arte de la siguiente manera: “Una obra de arte es una tautología en cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que aquella obra particular de arte es arte, que significa que es una definición de arte... Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología, es decir, que la idea de arte (u obra) y el arte son una misma cosa”⁶⁵⁴. Si para Kosuth la obra de arte es una proposición en sí misma significa que no depende de su presupuesto o de un referente empírico ni tampoco estético (como sí sucede en el proceso tradicional de abstracción). El núcleo de sentido ya no se constituye respecto a un referente,

⁶⁵⁴ Kosuth, Joseph, *Art after philosophy*. Estados Unidos: MIT Press, 1991, pp. 146-165. Referenciado por Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit., p. 256.

sino en su mismo desarrollo conceptual y en las posibilidades de proposiciones que lógicamente se producirán durante el mismo. El protagonismo del referente, de los hechos, de los objetos y de lo material es sustituida por la misma definición de arte, por su carácter lingüístico, por su carácter de tautología.⁶⁵⁵ Asumiendo este cambio, el artista ya no estaría interesado por el resultado, sino por el proceso y las operaciones que se constituyen dentro del mismo.

La definición de la tautología como figura retórica, en su continua repetición de un referente originario, se pone en entredicho si atendemos a la conceptualización de Kosuth, que parte de su propia acepción filosófica que desde Wittgenstein es entendida como continua proposición de “verdad”. Esta definición concibe la tautología como fórmula axiomática, un paradigma sin posibilidad de refutación sean cuales sean sus formulaciones: “La tautología no posee condiciones de verdad, pues es incondicionalmente verdadera.”⁶⁵⁶

La tautología y la contradicción no son imágenes de la realidad. No representan una posible situación cosal... En la tautología se eliminan las condiciones de concordancia con el mundo, las relaciones representativas, de tal modo que no se halla en relación representativa alguna con la realidad.⁶⁵⁷

La estrategia tautológica de Camnitzer, en su uso abierto, entendida como una tautología de la cual “uno se pueda escapar”⁶⁵⁸ abre la posibilidad de resignificar los referentes de manera que haya una potencialidad de verdad en cada una de sus formas. Este planteamiento contradictorio remite a la necesidad de construcción de otros regímenes de verdad, de una transformación del universo de las cosas que entiende la figura del artista (pero también la del espectador) como un manipulador de los referentes codificados cuyo trabajo es deslocalizarlos y reinscribirlos cambiando sus formas de existencia, sus interrelaciones y contextos.

⁶⁵⁵ *Ibidem.*

⁶⁵⁶ *Ibidem.*

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

⁶⁵⁸ Entrevista con Luis Camnitzer. Realizada por Carmen Fernandez Aparicio. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 3 de enero, 2019. En línea: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-luis-camnitzer> (Última consulta: 24 de abril de 2019)

Pensé que la descripción verbal de una situación visual podía fomentar mejor la creatividad del espectador que una situación visual real. Tenía además la ventaja de ser más barata y menos totalitaria. Volvía a pensar en términos uruguayos, en una estética de la pobreza, en afectar los contextos en los que vive la gente.⁶⁵⁹

Esto evidencia el componente ideológico del conceptualismo tautológico de Camnitzer, motivo por el cual la oposición geográfica norte-sur, como explicábamos anteriormente respecto a la postura dicotómica que establecía la tesis de la exposición *Points of Origin*, es problemática.⁶⁶⁰ Este matiz produce una ruptura con ciertas teorías hegemónicas del arte conceptual como la distinción que Simón Marchán Fiz ha establecido respecto al *conceptualismo ideológico* entendido como antítesis de un conceptualismo analítico y tautológico. En el caso de Camnitzer conviven ambos universos: la tautología tensiona las contradicciones sociales particulares, se desborda y propone una “autorreflexión crítica, expansiva, sobre sus propias dimensiones y sobre sus propias condiciones de producción en un sentido *específico y general*.”⁶⁶¹

Esta diferenciación está relacionada con el cambio radical en el concepto de espectador y en el sentido de contemplación en la obra de Camnitzer. En el caso de piezas como *This Is a Mirror, You Are a Written Sentence* o *Self-portrait* su lógica integra las propuestas conceptuales más puristas y analíticas, como sucede con algunas piezas de *Art and Language*, asumiendo que en el caso de Camnitzer el espectador no queda excluido del proceso de creación de significado. Sus obras aluden -en palabras de Ramírez- a un ejercicio que permite

⁶⁵⁹ Camnitzer, Luis, *Arte, Estado y no He estado*, op. cit., p. 19.

⁶⁶⁰ Véase apartado 2.5.2 parte I de esta tesis.

⁶⁶¹ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit., p. 169. Marchán Fiz categoriza el arte conceptual que trabaja con el lenguaje en tres corrientes: la corriente *lingüística*, la corriente *empírico-medial* y el conceptualismo *ideológico*.

“[...] entregar un proceso donde el espectador se convirtiera en el productor del resultado.”⁶⁶² Al activar la pieza de Camnitzer siguiendo la frase *This Is a Mirror, You Are a Written Sentence* se hace evidente la arbitrariedad de los significados y su interdependencia con la mirada de aquel que la activa y la completa. Su radicalidad política no yace en el tipo de contenidos o mensajes que transmite, sino en los canales que se abren al poner en contacto al sujeto-espectador con sus referencias en un contexto determinado, abriendo contradicciones sobre diferentes dimensiones perceptivas o regímenes de verdad. Su trabajo no rechaza ciertas referencialidades, objetualidades y materialidades, sus formulaciones tautológicas no rechazan los referentes que pueden suscitar asociaciones libres en el espectador y que podrían ser entendidos como procesos de resignificación o rememoración. El sentido de la obra, que se activa a través de su lectura, dependerá de las diferentes apropiaciones que el espectador también haga del texto, desencadenando diferentes imágenes.

Esta característica permite un compromiso con el valor evocativo y metafórico del lenguaje abriendo diversas posibilidades interpretativas y lecturas intuitivas y personales: “En el empleo asociativo o metafórico del lenguaje se mantienen nexos referenciales, haciendo intervenir a la subjetividad individual.” Aunque interesado en las ideas no puede deslindarse nunca del componente “mágico” del arte, del misterio y la ambigüedad que son su propio contenido. Como comenta el artista, “Descubrí que la lógica llevada al extremo de lo posible conduce a algo parecido a la magia.”⁶⁶³ La misma dimensión evocativa o mágica en su obra es su apuesta política y a la vez didáctica.

⁶⁶² Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Plásticas, 1986, s/n. La tesis de Mari Carmen Ramírez sobre los procesos de Luis Camnitzer se basa en la contraposición entre las estrategias del arte conceptual occidental -personificadas en Kosuth- y las propuestas latinoamericanas como, por ejemplo, las de Luis Camnitzer. Para Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer las obras de *Art and Language* la “la frase [el dato o el número] se refería a sí misma y uno queda excluido de la obra o atrapado en ella, sin manera de activar al espectador”. *Entrevista con Luis Camnitzer*. Realizada por Carmen Fernandez Aparicio, op. cit. Las obras de Camnitzer aluden -en palabras de Ramírez- a un ejercicio que permite “En lugar de entregar el resultado al espectador [...] entregar un proceso donde el espectador se convirtiera en el productor del resultado.” Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Plásticas, 1986, s/n. Sin embargo esta tesis es problemática y ha sido desmontada por diversos especialistas alrededor de la Red Conceptualismos del Sur como Joaquín Barriendos, Fernando Davis, Ana Longoni y Miguel López entre otros. Este problema también está sujeto a la idea que el propio Camnitzer y Mari Carmen Ramírez tienen respecto a la posibilidad del uso de la tautología con una pretensión de abstracción lingüística pura, una idea a la que, hipotéticamente para éstos, se contrapondría la obra de Camnitzer.

⁶⁶³ Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*, op. cit., s/n.



Figura 15. Luis Camnitzer, *Fragment of a cloud* (1967).

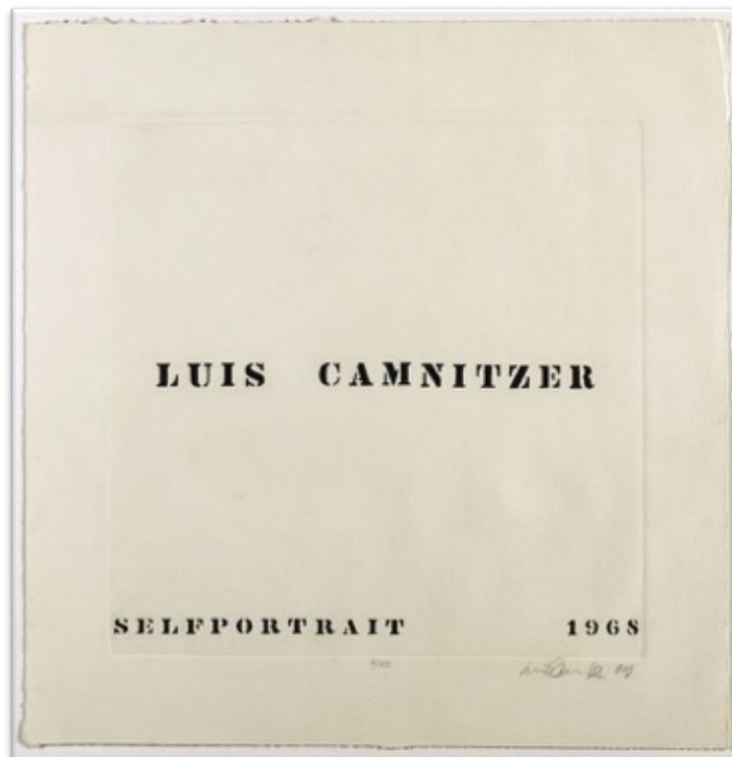


Figura 16. Luis Camnitzer, *Self-portrait* (1968).

Para Camnitzer, este proceso hacia la estructura intelectual de la producción y recepción artística radica en la conformación del espectador en protagonista y hacedor de la obra y, por tanto, trasciende la tendencia a repensarse ontológicamente y autonómicamente. Bajo esta premisa su conceptualismo debe ser entendido como fuerza social y potencialidad política, desde una dimensión pedagógica y utópica: “La autoreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad.”⁶⁶⁴

La importancia del contexto político en el cual se producen y se reciben las manifestaciones artísticas hacen que Camnitzer entienda su trabajo más que como una práctica conceptual como arte “contextual”,⁶⁶⁵ “[...] un arte problemático, anterior o posterior al arte, perpetuamente inclasificable.”⁶⁶⁶ Debemos entender su producción como una práctica situada geográfica, cultural y políticamente en el contexto latinoamericano de la guerra fría. Para ello, los regímenes formales y conceptuales, así como las dinámicas de percepción, deben ser subvertidas, considerando que cambiar los sentidos en el cual se configuran los regímenes de verdad podrá transformar en cierta manera las lógicas de poder desde las cuales se construyen los discursos. De esta manera, consigue reintegrar el componente político en su trabajo, a través de propuestas que prefiguran las estrategias más políticas que surgirán en la década de los ochenta y que retomarán la centralidad de lo objetual y material a pesar de seguir conservando los juegos lingüísticos, abriendo cada vez más una vertiente pedagógica en el continuo cuestionamiento del lugar del espectador.

Estas obras lingüísticas le revelaron que al dotar a las palabras de una carga semántica o perceptual y combinarlas con el uso de la forma lingüística de la tautología, podía lograr un efecto directo que apuntaba a la posibilidades de crear un arte político directo. En ellas se jugaba con las reglas de transmisión de información vigentes en esta sociedad nuestra tan orientada hacia los medios de comunicación, es decir, encapsulaban la información

⁶⁶⁴ Para Simón Marchán Fiz se trata de una tendencia que se produjo sobre todo en España y Argentina (nosotros agregaríamos que en varios países de Latinoamérica como también Uruguay, Brasil o Colombia) que, tras una primera “apropiación mimética de las tautologías” que venían del primer mundo, se subvierten y radicalizan ampliando su campo de actuación más allá del puramente analítico y desmaterializado. Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit., p. 269.

⁶⁶⁵ *Entrevista con Luis Camnitzer*. Realizada por Carmen Fernández Aparicio, op. cit.

⁶⁶⁶ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”. op. cit., s/n.

en la forma concreta de una palabra impresa, la cual a su vez evocaba asociaciones en el espectador que le llevarían por fin a una percepción más aguda del problema social.⁶⁶⁷

Living-room [Sala-comedor] vio la luz en 1968 en forma de maqueta [Figura 6]. Se trataba de una habitación construida dentro de una caja duchampiana en la que los objetos de las paredes y del suelo se representan en detalle a través de descripciones lingüísticas. La habitación se construyó posteriormente en 1969 en una sala del Museo de Bellas Artes de Caracas. Las descripciones ampliadas en forma de fotocopias transformaron literalmente la habitación en un plano compuesto únicamente por objetos denotados con palabras a través del cual transitaban los visitantes. Los objetos adquirían una presencia espectral que habitaba en la intersección entre los signos lingüísticos y la imaginación del espectador.



Figura 17. Luis Camnitzer, *Living-room* (1968). Libro de artista, edición de 100 (dimensiones generales: 37.1 x 30.5 x 1.6 cm; dimensiones construidas 37.1 x 56.8 x 13 cm).

⁶⁶⁷ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 18.

La obra incitaba al espectador a descubrir las reglas establecidas por el artista, contraponerlas con su conjunto de valores y reestructurarla respecto a los mismos, elaborando sus propias estrategias de deconstrucción-reconstrucción, decodificación-recodificación y, en última instancia, de liberación. Tal como testimonia Camnitzer, “El público pisó sobre la primera y caminó alrededor de la segunda.”⁶⁶⁸ La importancia de la pieza yace en la reacción de los espectadores que vieron que “[...] la idea de un plano arquitectónico con sus muchas y variadas asociaciones, podría proveer una experiencia más profunda que el estar físicamente en ese espacio definido en un tiempo específico.”⁶⁶⁹ El éxito de la instalación fue el hecho de que todos caminaron sobre la alfombra y alrededor de los muebles inscritos en el piso. Lo que interesaba era el mecanismo mediante el que se genera lo visual y lo material, que con las palabras se pudiera armar el espacio que llevará a la imaginación visual de ese objeto o espacio físico.



Figura 18. Luis Camnitzer, *Living-room* (1968). Fotocopias en vinilo adhesivo aplicadas sobre pared y piso (dimensiones variables). Fotografía de la instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

⁶⁶⁸ Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*, op. cit., p.7.

⁶⁶⁹ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 19.

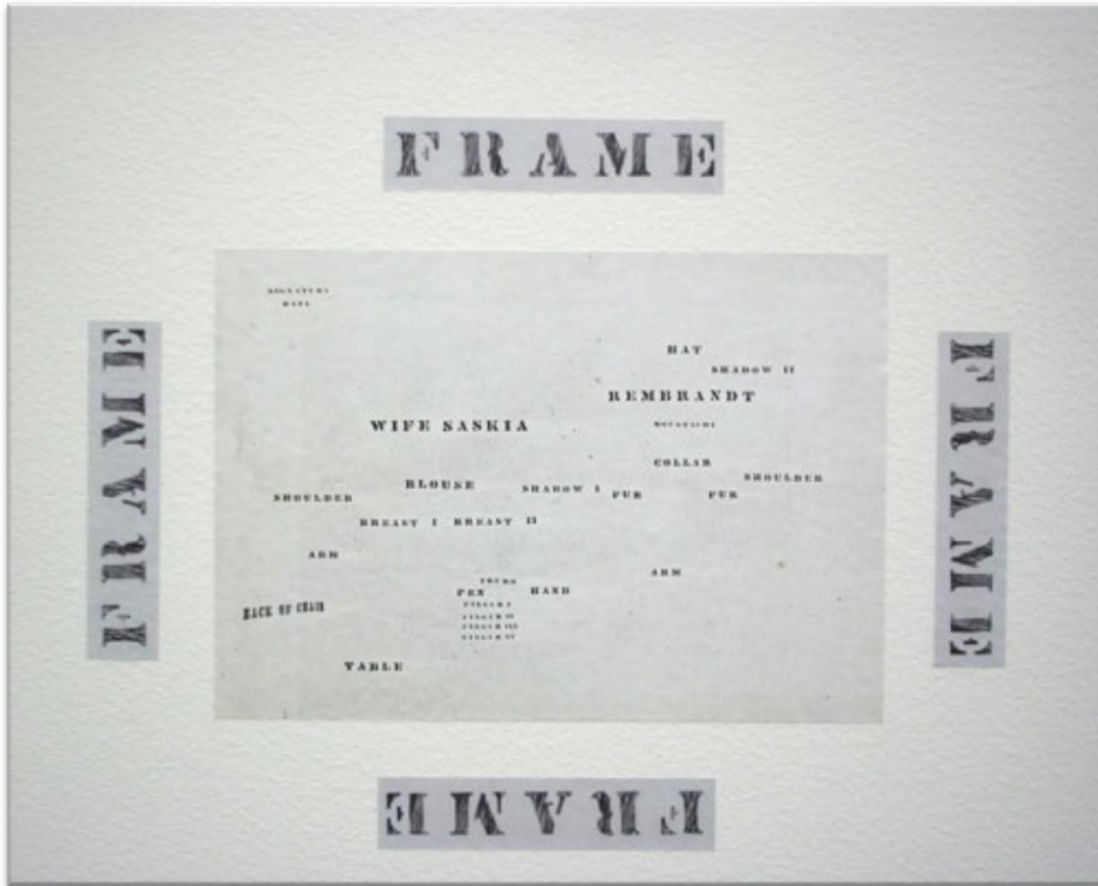


Figura 19. Luis Camnitzer, *Living-room* (1968), detalle.

2.1.2. El giro político de los años setenta

El giro político en el trabajo de Camnitzer ya se podía intuir en el uso transgresor de la estrategia tautológica y el papel activo del espectador en la resignificación visual y textual de los años sesenta. Sin embargo, es en el inicio de la década de los setenta cuando el artista produce un cambio de paradigma en la implicación política de su trabajo, tal como se puede observar en otros casos como el de Clemente Padín u otros artistas latinoamericanos de su generación. Este cambio estaba relacionado por el momento de quiebre de muchos de los movimientos revolucionarios en Latinoamérica y la precipitación de lo que será poco después la instauración de los regímenes dictatoriales en la región. “Queríamos hacer un arte que

afectara a la política. [...] Hasta 1970 estábamos usando el arte como una herramienta política. Después, nos encontramos haciendo arte político"⁶⁷⁰

Como constatará Nestor García Canclini, “El giro al receptor no es sólo un cambio endógeno del arte. Resulta de la reubicación de los artistas y las instituciones en las mudanzas sociales y políticas. Fue el cuestionamiento a instituciones culturales, la crítica a la economía capitalista y el autoritarismo político, lo que llevó a dirigir la mirada a los receptores del arte y a la potencialidad estética de los movimientos sociales.”⁶⁷¹ Lo que podría llamarse como giro político en el trabajo de Camnitzer a partir de esta época vendrá marcado por su apuesta por el componente objetual que remite a esa raíz moderna-concreta de su particular propuesta conceptualista, contradiciendo la vía desmaterializadora del arte conceptual occidental.⁶⁷² Las primeras de estas piezas serán *Masacre de Puerto Montt* (1969) y *Fosa Común* (1970).

La pieza *Masacre de Puerto Montt*, inaugurada el 20 de junio de 1969 en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, alude al suceso ocurrido ese mismo año bajo el gobierno

⁶⁷⁰ Camnitzer, Luis, "Cronología", en *Luis Camnitzer*. Zürich: Daros Museum – El Museo del Barrio, 2010, p. 19.

⁶⁷¹ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, op. cit., p. 19.

⁶⁷² Uno de los ensayos fundamentales sobre la obra de Camnitzer lo escribe Mari Carmen Ramírez en ocasión de la exposición retrospectiva *Luis Camnitzer* de la Galería de arte Lehman College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York y se titula “Imperativos Morales: La Política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer” (1991). Haciéndose eco de esta idea de lo político como práctica ética, su idea central es que la obra de Camnitzer es un ejemplo de cómo el arte político puede ser factible dentro del sistema tardo-capitalista. En el marco de la post-modernidad, la crítica y curadora se pregunta acerca de las posibles estrategias de las prácticas artísticas políticas en un período que debe ser entendido desde la lógica de la imagen espectacular y el simulacro. En esta coyuntura, el proyecto de emancipación de las vanguardias históricas y las estrategias tradicionales de las políticas culturales parecían haberse quedado obsoletas con el avance del capitalismo y sus nuevas formas de acción. Ante esta realidad, algunos artistas deciden volver a las prácticas simulativas del pasado, siguiendo la idea de Federic Jameson de que se presenta imposible oponerse a la lógica de la imagen de capitalismo tardío reinventando la vieja lógica del referente “realista” sino que solo es posible escapar a ello si se incorpora la lógica del simulacro de manera que pueda ser dialécticamente. Para Mari Carmen Ramírez la crítica de Jameson sobre la incapacidad de “emancipación” en la era del capitalismo post-industrial falla por no pensar otras formas posibles de prácticas artísticas políticas fuera de los parámetros de este sistema, fuera de la lógica de los modos del realismo pero dentro de los usos y maneras de la referencialidad. Para Ramírez, con esta teoría Jameson viene a negar que existen “[...] ciertas estrategias referenciales no necesariamente arraigadas en el modo realista [...] presentes en gran parte de la producción artística que emerge actualmente en las comunidades periféricas del Tercer Mundo o en las comunidades periféricas “de los otros” situadas dentro del Primer Mundo [...] donde lo “real no-cultural” como “el referente” siguen vigentes como instrumentos de intervención o resistencia contra los mecanismos de repersión, asimilación y dominación neo-colonial.” Más allá de que este fenómeno pueda entenderse o no en términos de una “modernidad-incompleta” que caracteriza estos contextos y sociedades, sí es importante hacer ver su importancia como elementos constitutivos de las políticas culturales del “Tercer Mundo”. La obra de Camnitzer supone para la investigadora y curadora un ejemplo de estas tensiones entre Primer y Tercer Mundo y su relación con la viabilidad del arte político en el sistema tardocapitalista.

de Frei.⁶⁷³ La instalación recreaba, en clave conceptualista, la matanza en la que nueve campesinos fueron asesinados por los agentes Carabineros. Con el objetivo de reflejar el desigual reparto de la propiedad de la tierra y la represión violenta de los hechos, la instalación estaba conformada por una serie de recortes de papel: palabras que indicaban las portillas, los soldados y los armamentos empleados en la operación, en una especie de configuración cartográfica-espacial de la masacre. Los datos habían sido recabados a partir de una investigación que el artista elabora en colaboración con Ángel Parra en el que pudieron registrar las armas que se habían usado en la masacre, los nombres de los soldados (ficticios), troneras, gases y número de trayectoria de balas [Figura 9].



Figura 20. Luis Camnitzer, *Masacre de Puerto Montt* (1969). Vinilo (dimensiones variables).⁶⁷⁴

⁶⁷³ La obra recreaba el suceso del 9 de marzo de 1969 en el que se asesinó a once campesinos durante el desalojo de una ocupación durante administración democrática de Eduardo Frei Montalva. Noventa familias habían ocupado tierras baldías de la finca Pampa Irigoien en Puerto Montt, provincia de Lanquihue, Chile. Debido a la queja de los propietarios la policía acudió al lugar de los hechos y negoció con los habitantes la demolición de las chozas y su reconstrucción de forma más concentrada en el territorio. Pero cuando acabaron la relocalización, los carabineros rodearon el perímetro y ametrallaron a los pobladores. Murieron once campesinos (incluyendo a un menor de tres meses de edad por inhalación de gases lacrimógenos) y 56 pobladores resultaron con heridas de gravedad.

⁶⁷⁴ Véase descripción de la obra en Museo Nacional de Arte Reina Sofía. En línea: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/masacre-puerto-montt> (Última consulta: 14 de abril de 2019)

La “puesta en escena” está reducida a una serie de palabras y tiras de papel pegadas en el suelo. El espectador entra en la sala, que recrea el lugar del fuego cruzado, convirtiéndose en una víctima de la masacre. Compuesta como una cartografía espacial, cuyo principio ya se había visto en *Living-room*, la instalación adopta un carácter de “investigación forense”. Como explica Joaquín Barriendos:

La esquematización clínico-forense de la escena del crimen y la descarnada simpleza constructivista con la que el artista había dado forma a la arquitectónica criminalística del suceso —despojándolo de toda representación estética de la violencia y de la victimización— inauguró en aquel entonces un tipo de práctica conceptual y una forma del arte político que, por su radicalidad, pasó prácticamente inadvertido y a la sombra de otras formas de arte político en boga por aquellos años.⁶⁷⁵

Pero para ello es necesario una activación de su parte, debe recrear y experimentar físicamente en este espacio la trayectoria de los proyectiles siguiendo las líneas del suelo, “el resto sucede en la mente.”⁶⁷⁶ La escena del crimen compuesta por marcas, huellas y rastros, más que remitir a una desintegración o desmaterialización de los objetos y las formas, asume la forma de sus presencias convirtiéndola la instalación en un ejercicio dialéctico entre presencia y ausencia. En este trabajo Camnitzer traza un recorrido no desde la aproximación a la esencia racional de la forma, sino acercándose a la materialización de una escena en la que sitúa al espectador como un elemento más, “[...] en este caso de forma imaginativa, hasta el espacio vaciado de la propia masacre.”⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Barriendos, Joaquín, “Masacre de Puerto Montt: Apuntes en torno a la reconstrucción histórica del arte no-objetual”, *PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, vol. 4, n° 8, 2014, pp. 57-58. En línea: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/205> Este artículo se centra en el proceso de reactivación de la memoria a través de la reconstrucción de la obra en 2006 en la Galería Metropolitana de Chile, en el marco de un proceso de recuperación histórica de prácticas conceptualistas y sus intersecciones con los archivos y la documentación artística en América Latina. Para Barriendos, el acierto de la reconstrucción de la pieza en 2006, “[...] fue, sin lugar a dudas, el de no convertirla en un ejercicio de antropología cultural sino más bien en articular a través suyo un oportuno cuestionamiento de las políticas de la memoria de la institución arte.” *Ibidem*, p. 59. El catálogo de la exposición en Chile planteaba una lectura diferente a la de Ramírez, Osborne y, por consiguiente, a la elaborada alrededor de la exposición en el Reina Sofía en 2018. Brunson, Cecilia (ed.), *Luis Camnitzer. Santiago de Chile*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.

⁶⁷⁶ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 19.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 62.

Fosa Común (1970) [Figura 19] hace referencia a las fosas donde los militares arrojaban los cuerpos de los detenidos-desaparecidos. La pieza consistía simplemente en las dos palabras fotocopiadas sobre papel blanco dispuestas sobre el suelo de la galería. Como señala Ramírez, “La cualidad concreta y reductiva, y en última instancia la banalidad de la pieza, llamaban la atención sobre la manera en que los militares destruyen hasta la última huella del individuo, negándole incluso una sepultura adecuada.”⁶⁷⁸ Además, la accesibilidad del espectador a este espacio connotado por las palabras, espacio que se podía transgredir, transitar e incluso pisar, remarcaba aún más la dimensión fútil con la que los militares habían gestionado los sujetos y sus cuerpos. Por otro lado, la insistencia en señalar, como si se tratase también de una aviso o de una marca memorial, remitía a la necesidad de significar un espacio evidenciando una ausencia. Aún hoy en día muchos de los reclamos de las organizaciones de derechos humanos y de familiares de detenidos-desaparecidos versan sobre la investigación y confesión de los militares sobre el paradero de las fosas comunes, que no se han revelado debido a los pactos de silencio.



Figura 21. Luis Camnitzer, *Fosa Común* (1969). Plantilla sobre superficie pintada. Fotografías de la instalación en el Instituto di Tella de Buenos Aires, Argentina.

Tanto en *Masacre de Puerto Montt* (1969) como en *Fosa Común* (1969) Camnitzer lleva más lejos el componente político de su trabajo, partiendo de las estrategias conceptualistas que ya venía perfilando en piezas anteriores. Estas dos obras daban cuenta

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 19.

de un incipiente interés por el tema de la represión en Latinoamérica pero también del interés por aquellos sucesos que habían dejado una impronta en la memoria colectiva de las sociedades latinoamericanas. Cómo hablar y problematizar los canales en que se produce, se transmite y se recibe esta huella pasará a ser uno de los intereses fundamentales del trabajo del artista a partir de este momento. En ambas se ocupa de indagar sobre las formas en las que recibimos los actos de represión, no siempre de manera directa, a través de los medios de comunicación y los procesos cognitivos e intelectuales que deben ser activados para revivirlos.

Tal como refiere Kalenberg, Camnitzer acude reiterativamente a la palabra porque desconfía de la “[...]capacidad comunicativa de la imagen.”⁶⁷⁹ Por ejemplo, en el caso de las piezas *Fosa Común* o *Masacre de Puerto Montt* la ausencia de la imagen para representar la atrocidad no anula la posibilidad de la experiencia de la misma, connotando la importancia de los procesos de imaginación para asumir ciertas posturas que de otra forma serían imposibles de producir. Esta dimensión comunicativa sobre los hechos no vividos en primera persona deberían ser entendidas desde la propia experiencia del artista, como “espectador” y no como “protagonista” de la represión en Uruguay, la cual no vivió en carne propia. Este tipo de trabajos podrían ser entendidos como ejercicios de acercamiento a la situación que se estaba viviendo en la región y en el país, como parte de la construcción de una memoria colectiva global y, además, como un crítica a la dimensión sociológica del testimonio y su protagonismo en la creación de los discursos de verdad.

Piezas posteriores reafirmarán el interés en el tema de la represión en la región. La instalación titulada *Leftovers* [Restos] realizada en la Galería Paula Cooper en Nueva York en 1970 se elaboró, en palabras de Camnitzer, como “[...] respuesta irónica a la primera reacción que tuvo la izquierda al contemplar *Masacre*, que le criticó por no mostrar imágenes sangrientas.”⁶⁸⁰ La pieza consistía en una serie de inventarios de armamento dispuestos en una pared de 200 cajas desechables de cartón impresas con la palabra “leftovers”, envueltas

⁶⁷⁹ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, XLII Biennale di Venezia*, op. cit.

⁶⁸⁰ Como ha recordado Camnitzer, en el contexto chileno de 1969 la pieza *Masacre de Puerto Montt* fue incomprensida tanto por la izquierda como por la derecha. Por un lado, la izquierda la criticó “porque no vio sangre”, elemento sin el que al parecer no podía concebir su dimensión política y, por otro lado, la derecha la tachó de tendenciosa y “comunista”. *Entrevista con Luis Camnitzer*. Realizada por Carmen Fernandez Aparicio, op. cit.

estrechamente en vendajes quirúrgicos manchados con sangre humana.⁶⁸¹ Charcos de resina roja, simulando la sangre humana, se hayaban en la parte frontal de la instalación, simulando un derramamiento del contenido de las cajas [Figura 11].

Recuperando la lógica de *Living Room* -en la que se construía un espacio político de memoria- la pieza es una forma de homenaje a las víctimas de las intervenciones estadounidenses en Latinoamérica (tanto de la intervención militar directa como del accionar de los Servicios Secretos y la tortura sistemática). En palabras de Ramírez:

Aquí la represión se objetiviza para el público en la envoltura física de los cadáveres descuartizados y mutilados; sale a enfrentarlo de manera directa, desnuda, y sin rodeos, acentuada por las asociaciones que evoca el título: sobras, es decir, remanentes de los aparatos de terror Primer Mundistas enviados al Tercer Mundo. La escala monumental de las cajas apiladas contra la pared de la galería evoca de muchas maneras, y hasta juega con el concepto de un monumento público. Su sola presencia desacraliza el espacio de la galería, obligando al público a “ver el problema frente a frente.”⁶⁸²

⁶⁸¹ La obra estaba precedida por una versión de la misma, titulada de igual manera, que Camnitzer realiza en 1968 y que consistía en etiquetas adhesivas impresas con la palabra “Leftovers” que el artista pegaba en las paredes. La versión de Leftovers de 1970 para la Galería Paula Cooper estaba conformada por 200 cajas (de 220 que habían sido realizadas por el artista). Posteriormente realizará diversas versiones en dimensiones reducidas de 80 cajas, si bien se trata de la misma pieza. 60 de las 220 cajas originales fueron posteriormente dañadas o destruidas y las 160 restantes se dividieron en dos obras separadas, una de las cuales es parte de la colección del Tate y la otra del Yeshiva University Museum de Nueva York. En línea: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/camnitzer-leftovers-t11883> (Última consulta: 22 de abril de 2019)

⁶⁸² Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., pp. 19-20.



Figura 22. Luis Camnitzer, *Leftovers* (1970). 80 cajas de cartón, gasa y acetato de polivinilo (20 x 32 x 20 cm).⁶⁸³

A principios de los años setenta la reafirmación de lo político vendrá determinada por la triple dimensión -visual/objetual/textual- de sus trabajos y un aumento de la ambigüedad interpretativa de los objetos que se alejaban de lo panfletario y aumentaban exponencialmente el componente de lo vivencial en la creación de sentido: “a través de la ambigüedad controlada podía tratar de generar el terror de las cosas en lugar de quedar limitado a describirlo. El espectador se convierte en el autor de ese terror en lugar de limitarse a consumirlo, y se despierta política y perceptualmente. O por lo menos me gustaría que así fuera, algún día, así puedo dedicarme a otra cosa.”⁶⁸⁴ Esta necesidad de una negociación de

⁶⁸³ Véase descripción de la obra en Tate Modern de Londres. En línea: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/camnitzer-leftovers-t11883> (Última consulta: 20 de abril de 2019)

⁶⁸⁴ Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*, op. cit., s/n.

la mirada del espectador frente al objeto estaba reafirmada además por el contexto original de la obra: el público norteamericano “[...] un público ignorante de los procesos geopolíticos y culturales latinoamericanos.”⁶⁸⁵

En *Leftovers* se puede ver la conjunción de su vertiente más conceptual con una dimensión matérica y objetual. Por un lado, hay un claro acercamiento a la sensualidad y atractivo de la materia a través de la recuperación de objeto y, concretamente, del documento o archivo como objeto escultórico. Por otro lado, conserva la retórica conceptualista -en el elemento de la palabra “Leftovers”- propia del carácter más lingüístico de su trabajo de los años sesenta. Citando a Osborne, esta dualidad lleva a reflexionar sobre la dimensión “[...] estética -o, mejor dicho, de la erótica- de los objetos conceptuales de Camnitzer”,⁶⁸⁶ que convive con ambos códigos.

Digo la erótica porque el deseo, así como el desinterés, siempre entra en juego, hasta cierto punto, en su obra; [...] En los bricolajes de la palabra y objeto de Camnitzer, esta tensión se consigue gracias a la mediación del formalismo del grafismo, que llama la atención sobre las cualidades físicas -sencillas hasta la exasperación de las obras, que se revelan de una manera sensual.”⁶⁸⁷

Osborne deja entrever la importancia del precedente gráfico de su trabajo incluso para esta dimensión erótica y escultórica. Una idea con la que coincide Ramírez con la aplicación del concepto de FANDO, con el que había trabajado durante su época más gráfica en el NYGW, en el uso múltiple de las cajas que convive sintéticamente con los planteamientos más políticos de las series lingüísticas. La pieza *First, Second, Third Degree Burn* [Quemadura de primer, segundo, tercer grado] (1970) [Figura 12] va más allá en esta multiplicidad de códigos. Las tres piezas que componen la obra podrían clasificarse como grabados, grabados de frases en fuego impregnadas en el papel. Las frases “First degree burn”, “Second degree burn” y “Third degree burn” quemadas sobre el papel van progresivamente rearifmándose y profundizándose. Sin duda la coloración del papel y la

⁶⁸⁵ *Entrevista con Luis Camnitzer*. Realizada por Carmen Fernandez Aparicio, op. cit.

⁶⁸⁶ Osborne, Peter, “Anacronismo feliz. Luis Camnitzer, arte conceptual y política”, op. cit., pp. 62-63.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 63-64.

similitud cromática con la sangre y el óxido recuerdan a la pieza *Leftovers* aunque las cualidades de su materialidad, en el sentido táctil y corporal, sugiere otro tipo de propuesta.



Figura 23. Luis Camnitzer, *Fist, Second, Third degree burn* (1970).

En este sentido, es estrictamente necesario referirnos aquí a algunas de las piezas que en el mismo año publica la revista *OVUM 10* dirigida por Clemente Padín. En su segundo número se inicia una progresiva incorporación de objetos en el aparato editorial de la revista cuya interacción con el lector venía a proponer un puente más entre la práctica poética, conceptual y performática. Esta tendencia, a la que Riccardo Boglione llamará “política de los objetos”⁶⁸⁸ empieza a prevalecer en números sucesivos y marcará un antes y un después en la propuesta estética conceptualista latinoamericana.

Esta radicalización del lenguaje y experimentación, teorizada por Padín bajo el nombre de “La nueva poesía” formó parte de una tendencia que se verá en toda Sudamérica. Tuvo sus principales exponentes en el movimiento del “Poema/processo” y la poesía marginal en Brasil, así como en la “Poesía para y/o Realizar” de Edgardo Antonio Vigo en Argentina. Como dirá Fernanda Nogueira “Desde la radicalización de esa poesía importa la actitud política misma ante las herramientas e instituciones (la lengua, la configuración de las letras

⁶⁸⁸ Boglione, Riccardo, “Versos sólidos: la política de los objetos en la revista *Ovum 10* de Clemente Padín”, *Revista Laboratorio*, n° 14. s/f, s/n. En línea: <http://revistalaboratorio.udp.cl/versos-solidos-la-politica-de-los-objetos-en-la-revista-ovum-10-de-clemente-padin/>

del alfabeto, el correo, etc.) subvertidas precisamente en lo que parece configurarlas.⁶⁸⁹ Clemente Padín teoriza sobre un *arte inobjetal*, en sus sonsecutivos manifiestos publicados en la revista *OVUM 10* “La Nueva poesía”⁶⁹⁰ (1969), “La nueva poesía II”⁶⁹¹ (1970), “La nueva poesía III”⁶⁹² (1971). En éstos promulgaba un tipo de poesía en la que productor y consumidor de poemas sean creadores, en la que desaparezca la dicotomía lector/oyente: “Ahora ambos [...] son responsables de la realización total del acto poético. La poesía, creándose al mismo tiempo que se actualiza, al mismo nivel de la acción [...] Ambos asumiendo su responsabilidad frente a la poesía y frente a la realidad. [...] Ahora la opción es comprender, reaccionar y modificar la realidad y no resistirla pasivamente.”⁶⁹³ Este planteamiento radical abriría definitivamente las opciones de la poesía en el campo de la acción y la performance.⁶⁹⁴

En el editorial del segundo número Clemente Padín incluía un alfiler acompañando la fotografía de un hombre desnudo visto desde atrás, de espaldas y desde arriba [Figura 13]. La pieza contenía una serie de instrucciones que debían ser leídas:

Tome el alfiler y pinche con saña en los lugares más sensibles de la imagen, encienda un cigarro y luego de soplarle el humo en la cara, apáguelo en su espalda, enchufe la picana (SIC) que Ud. sin duda posee y recorra con ella el cuerpo de la víctima (previamente extienda toallitas mojadas para que la electricidad circule mejor), por último escúpale y sáltele encima. Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado.

La obra, producida en el marco de la *Campaña mundial pro-erradicación de las torturas a los presos políticos* ponía al lector en el papel del torturador con el simple ejercicio de incitar a la lectura e imaginar la acción. La presencia del objeto (el alfiler) con total accesibilidad nos garantizaba la dimensión de realidad y posibilidad para perpetrar la

⁶⁸⁹ Nogueira, Fernanda, “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, en Marcín, Mauricio (coord.) *Arte Correo*. México D.F: Museo de la Ciudad de México - RM Verlag, 2011, pp. 77-92.

⁶⁹⁰ Padín, Clemente, “La nueva poesía”, *OVUM 10*, n° 1, 1969, s/n. En línea: https://archive.org/details/OVUM10_1/page/n1

⁶⁹¹ Padín, Clemente, “La nueva poesía II”, *OVUM 10*, n° 4, 1970, s/n. En línea: <https://archive.org/details/OVUM10n4/page/n17>

⁶⁹² Padín, Clemente, “La nueva poesía III”, *OVUM 10*, n° 6, 1971, s/n. En línea: <https://archive.org/details/OVUM10n6/page/n15>

⁶⁹³ Padín, Clemente, “La nueva poesía”, op. cit.,

⁶⁹⁴ Padín, Clemente, *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen, 2010 [1975]. Sobre el proceso de la poesía a la acción véase apartado 2.1.2 parte III de esta tesis.

deshonra, una condición que en sí misma producía una tensión entre lo posible y lo realizable. “Se trata una propuesta que considera al lector un ‘constructor’ o ‘armador’ que activa proyectos ‘modificables’ desarrollados por el poeta, convirtiéndolo en el creador.”⁶⁹⁵



Figura 24. Clemente Padín, *Campaña mundial pro-erradicación de las torturas a los presos políticos*, *OVUM 10*, nº 2 (1970).

⁶⁹⁵ Fernando Davis, 'Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo', en Cristina, Cristina; Longoni Ana Longoni (coord.) *Conceitualismos do Sul/ Sur*. São Paulo: Annablume - MAC-USP - AECID, 2009, pp. 283-298.

En el mismo número de la revista *OVUM 10* Adriano Spatola publica su pieza “Fuego” [Figura 14] una intervención sobre la página en la que se puede ver la impresión de la palabra fuego cuya letra “o” está directamente grabada con fuego sobre la revista. La quemadura traspasa la página y la perfora, imprimando una huella que remite a las mismas marcas que los cigarrillos dejaban en la piel de las personas torturadas, una técnica de la tortura frecuentemente utilizada en el contexto dictatorial latinoamericano.

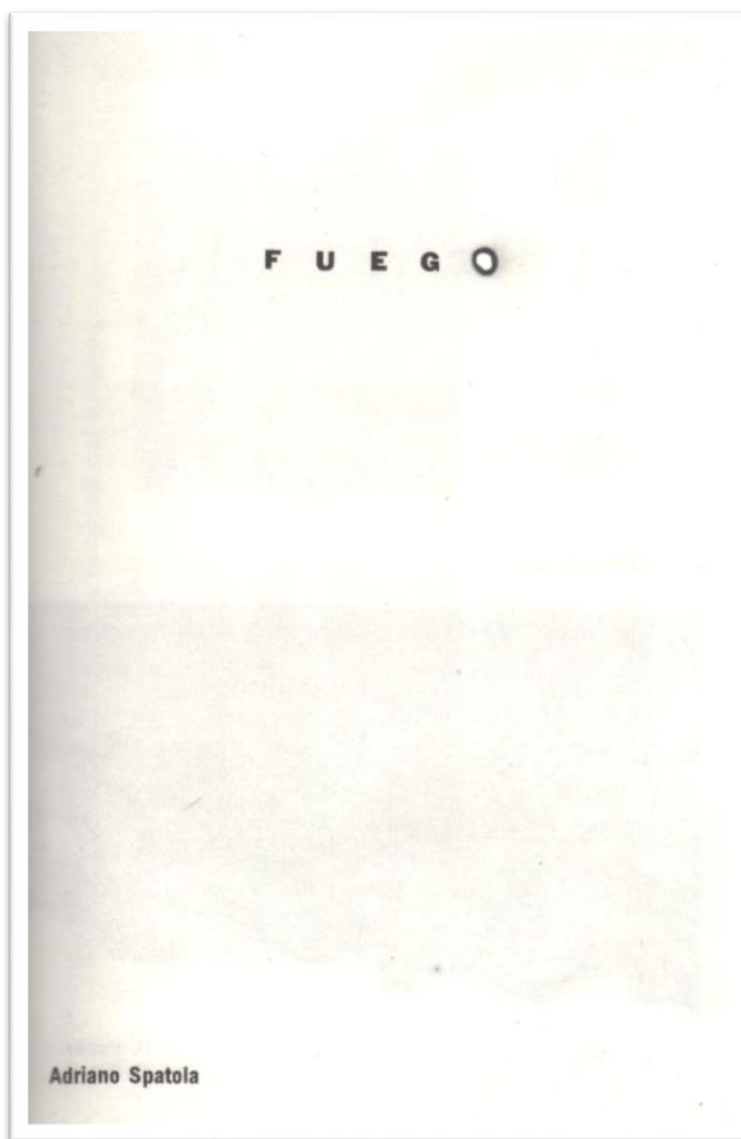


Figura 25. Adriano Spatola, *Fuego*, *OVUM 10*, n° 2 (1970).

Tanto la pieza de Camnitzer como las de Padín y Spatola hablan de la tortura en la misma medida que lo hará la serie más convencional de foto-textos *Tortura uruguaya*, aunque se distancien matéricamente. La materialidad -la invitación al tacto- en *First, second, third degree burn* contiene una cualidad cuasi-erótica que contrasta radicalmente con el tema tratado, las escenas, momentos y prácticas a las que remiten. Para Osborne, esta “cualidad erótica -silenciosa y por momentos angustiosa- [...] (está) presente en todos los objetos de Camnitzer, en toda la variedad de sus formas.” Este erotismo que no es otra cosa que la posibilidad de la evocación nos atrae hacia sus objetos, imágenes y palabras de manera que como espectadores nos sintamos seducidos a imaginar las posibilidades de sus relaciones.⁶⁹⁶

La silenciosa “coseidad (*die Dinglichkeit*) de los objetos de Camnitzer rezuma un trasfondo de desplazamiento, de pérdida, de política, de muerte y deseo. ¿Tan alemana es, cabe preguntarse, la gramática de la práctica de Camnitzer? No olvidemos el segundo estrato del exilio (la segunda sombra del colonialismo en Sudamérica): un niño alemán en Uruguay durante la Segunda Guerra Mundial. ¿Acaso no es también *Tortura uruguaya* una repetición de una tortura dos veces evitada?⁶⁹⁷

La relación entre erotismo y evocación que empieza a teorizar en sus trabajos de los años setenta está relacionada con lo político y pedagógico de su propuesta. Trabajos como *La arqueología del hechizo* (1979) o *Fragmentos de una novela* (1980)⁶⁹⁸ constituidos con la intención de que las historias fueran narradas en la mente del espectador contienen elementos formales y estructurales de carácter evocativo presentes en sus piezas más políticas. Posteriormente añadirá el uso del lenguaje, la imagen y el objeto en mutua interdependencia, con el objetivo de “reimaginar los procesos intelectuales”⁶⁹⁹ y crear un tipo “campo semántico y connotativo”⁷⁰⁰ que provea las condiciones para producir formas de realidad.

⁶⁹⁶ Osborne, Peter, “Anacronismo feliz. Luis Camnitzer, arte conceptual y política”, op. cit., pp. 64-65.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁹⁸ En *Fragmentos de una novela* llevaba el argumento a través de 13 obras secuenciales, con la intención de que las historias sean narradas en la mente del espectador. El artista solo da las condiciones del argumento sin definirlo.

⁶⁹⁹ Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*, op. cit., s/n.

⁷⁰⁰ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 20.

Sin embargo, antes de establecer estas nuevas relaciones de significados comienza un recorrido en el que se cuestiona sistemáticamente las codificaciones de las palabras y sus sentidos.⁷⁰¹ Los elementos que vertebran el trabajo de esta época serán “la matriz” como marco conceptual y los “argumentos” organizativos de la secuencia imagen-objeto-palabra, así como el concepto de magia de una manera más sistemática. De aquí en más el centro de interés se basará en la relación imagen y texto-objeto. Para entender estas reflexiones de finales de los años setenta.

2.1.3. Luis Camnitzer y la serie *Tortura uruguaya* (1983-1984): evocación y deshonra

Un personaje de Max Aub decía que en eso de torturas no se adelanta gran cosa, a pesar de tantos inventos: “¿Puede doler algo más que arrancarle a uno las uñas?, y eso es tan viejo como el mundo”. Se equivocaba, porque pronto el progreso occidental se impuso también en este campo. A partir de la guerra de Argelia se fue diseñando la tortura científica, sistematizada con máxima racionalidad en el Cono Sur en los años 70. Fue introducida por Estados Unidos, principalmente desde la Escuela de Las Américas en la zona del Canal de Panamá. Perfeccionada por sus técnicos en la práctica y masificada a extremos sin precedentes, fue crucial en la represión del movimiento revolucionario y el dominio ejercido por los regímenes militares. El arte de Camnitzer ajusta para expresar esta tortura fría, sin sangre ni prisa, contrapuesta a la brutalidad emotiva de las viejas dictaduras latinoamericanas.⁷⁰²

Durante la década de los ochenta Camnitzer produjo tres series sobre el tema de la tortura que, tal como se ha entendido posteriormente por la crítica⁷⁰³, constituyen su más importante conjunto de obras artísticas políticas. Activando una crítica contundente a los mecanismos y la sistematización de la tortura durante las dictaduras militares del Cono Sur, la serie *Tortura Uruguaya* (1982-1983) consiste en 34 fotograbados en los que combina imágenes con textos escritos a mano. Fue producida con una técnica de fotograbado desarrollada por el propio Camnitzer a principios de la década, como parte de sus

⁷⁰¹ Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer*, op. cit., s/n.

⁷⁰¹ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 20.

⁷⁰² Mosquera, Gerardo, “Lo Político y Lo Étnico en Camnitzer”, op. cit., p. 29.

⁷⁰³ Zaya, Octavio, “Los contextos del ejercicio del conocimiento”, op. cit., p. 18.

experimentos como docente.⁷⁰⁴ Por otro lado, la serie titulada *Venice project* [Proyecto Venecia] (1986-1987) fue una instalación sobre el tema de la tortura producido para la XLII Bienal de Venecia que combina objetos, imágenes impresas, y textos.⁷⁰⁵

Luis Camnitzer ya vivía en Nueva York cuando realizó la serie *Tortura uruguaya* (1983-1984), que fue exhibida en Uruguay por primera vez en 1986 en el marco de la primera muestra retrospectiva del artista en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (en ese momento aún llamado Museo Nacional de Artes Plásticas) [Figura 15]. En el contexto de la reciente finalización de la dictadura, la exposición tuvo un fuerte impacto tanto por la carga informativa y la multiplicidad de dispositivos conceptualistas contenía como por la connotación política que muchas de sus piezas presentaban. La serie introducía un tema hasta entonces intocado por una exposición de esa envergadura en el país y componía tanto una reacción al recién finalizado régimen militar como un homenaje a los amigos y artistas que habían sido torturados, aludiendo a la tortura psicológica y física impuesta por la dictadura militar de Uruguay y del Cono Sur latinoamericano.⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 22. La técnica de Camnitzer consiste en traducir el proceso industrial de la separación de cuatro colores a una técnica “casera” accesible a los artistas de escasos recursos.

⁷⁰⁵ Una segunda serie fue producida dos años después de *Tortura Uruguaya*. La serie titulada *The Agent Orange series* [Serie el agente naranja] (1985) hace referencia al uso de la dioxina, veneno usado para deforestar áreas selváticas durante la guerra de Vietnam y sus efectos mutiladores. No aparecen indicios documentales ni testimoniales, la serie se inspira en objetos del contexto doméstico del artista: retratos de hojas, insectos muertos, una tuerca, huevos, desechos, la mano del artista, una caja de cartón, un contenedor de metal oxidado. “En esta serie Camnitzer convierte el traspacio de su casa en un lugar propicio para un potencial genocidio, ilustrando como sus efectos pueden discurrirse en los espacios cotidianos.” Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 24. La serie fue expuesta en el Alternative Museum en el marco de la exposición *Desinformation. The Manufacture of consent*, comisariada por Geno Rodríguez. El catálogo que contiene textos de Noam Chomsky y Edward S. Herman. V.V.A.A., *Desinformation. The Manufacture of consent*. Nueva York: Alternative Museum, 1984.

⁷⁰⁶ Audrey J. Golden comienza su texto “Spaces of torture, spaces of imagination: Refiguring viewer, Response to Suffering in Luis Camnitzer’s From the Uruguayan Torture series” explicando que la pieza es exhibida en su versión completa por primera vez, desde que debutara en 1984 en el Museo del Barrio de Nueva York, en 2013 en el marco de la exposición *Luis Camnitzer* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile. Sin embargo, la serie *Tortura uruguaya* tiene uno de sus momentos expositivos más relevantes durante la exposición *Luis Camnitzer* comisariada por Ángel Kalenberg en el Museo Nacional Bellas Artes de Montevideo (actual MNAV) en 1986, poco después del fin de la Dictadura militar. Olvidar este hecho es altamente significativo y complejo sobre todo para entender la propia genealogía y naturaleza de la pieza, relacionada con las formas de inflicción de la tortura en el contexto uruguayo reciente. Posteriormente, la obra se ha exhibido en múltiples espacios alrededor del globo, entre ellos, el Museo del Barrio, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, Colección Daros Latinoamérica (Zúrich).

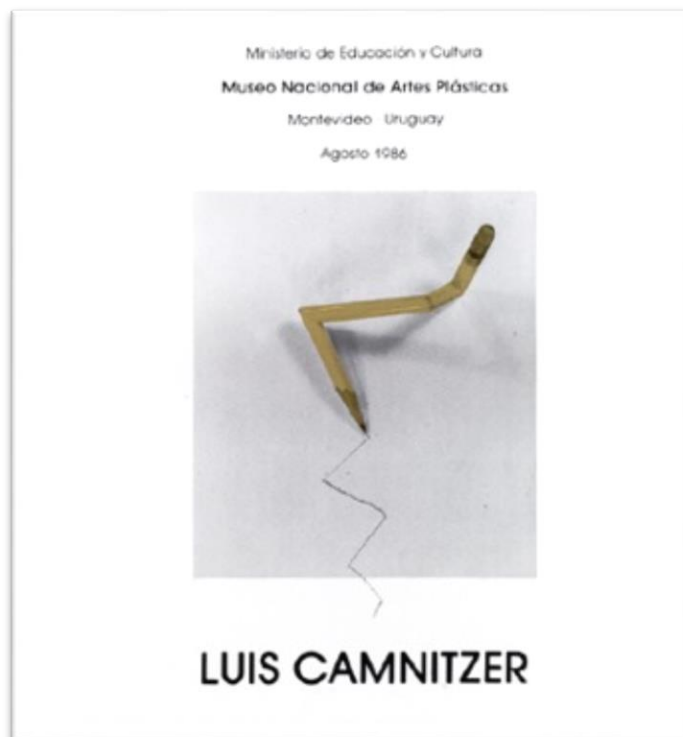


Figura 26. Portada del catálogo de la exposición *Luis Camnitzer*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay (1986).

Para elaborar la serie Camnitzer realizó una investigación rigurosa sobre los métodos específicos de la tortura y su representación en los *mass media* aludiendo, en cada una de las imágenes, a un caso reportado en los medios o relatado directamente al artista por testigos y testimonios o a través de los informes de los grupos de derechos humanos. La serie está compuesta por 34 fotograbados que confrontan al espectador con los objetos cotidianos que constituyen el mundo aislado del torturado en una “estrategia de lo banal”⁷⁰⁷: un bombillo, una botella de leche, un vaso con agua, una cucharita; o los implementos del torturador: un alicate, un cable eléctrico, un pedazo de tela retorcida, un dedal, clavos, entre otros objetos. Debajo de cada imagen una frase poética escrita a mano las enmarca.

Camnitzer aplica todos los mecanismos perceptuales con que experimentó en trabajos anteriores: el montaje de imágenes, textos y sus yuxtaposiciones, gestos que constituyen el

⁷⁰⁷ Lo que Mari Carmen Ramírez llama la “estrategia de lo banal” es la apropiación de objetos y materiales de la vida cotidiana, que funcionan como las “envolturas” a través de las cuales Camnitzer nos comunica sus ideas. Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 16.

mundo cotidiano del torturado y que reflejan pequeños ajustes perceptuales, alusiones, sensaciones y alteraciones de punto de vista que recrean la experiencia entre torturador y torturado. El arte conceptual como estrategia (de reificación, desmaterialización y equiparación del arte con el conocimiento) se vuelve aquí una forma de transformación de la consciencia política, ética y estética del espectador. La apuesta particular de este conceptualismo abre la posibilidad a sutiles mecanismos de percepción y de producción de sentido que puedan desencadenar en el espectador asociaciones y confrontaciones de ideas.



Figura 27. Luis Camnitzer, *Tortura uruguaya* (1983-1984). Fotografía de la instalación de la exposición *Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía (2018-2019).

Pero, a su vez -tal como señala Kalenberg- Camnitzer desconfía del arte conceptual contradiciendo sus postulados desmaterializadores y racionalistas, asumiendo que llevar al extremo la racionalidad produciría una lectura única, la del artista y, por qué no, la del

poder.⁷⁰⁸ En lugar de mostrar imágenes que representan explícitamente la brutalidad física de la tortura, Camnitzer explora sus efectos psicológicos a través de elementos fragmentarios, visuales y textuales interdependientes: “el título ya no ancla el sentido de una imagen, sino que lo completa”.⁷⁰⁹ Estos elementos residuales del acto de la deshonra deben ser reconstruidos como parte de una cosmología de la barbarie. La memoria se constituye a partir de fragmentos que deben ser seleccionados y puestos en acto a través de una narrativa común que, sin embargo, no puede expresarse mediante el testimonio oral o escrito ya que ningún lenguaje, tal como explica Avelar, será capaz nunca de representar, refigurar, reconstruir o expresar dicho momento completamente.⁷¹⁰

A gran distancia de los trabajos testimoniales o documentales en donde la representación y la explicitación de la experiencia es constituída mediante códigos estéticos y lingüísticos miméticos, aquí lo real de la tortura emerge como puesta en acción de una economía de elementos perceptivos y cognitivos:

Hay en primera instancia una seducción consciente, efectuada por el aspecto material de la obra, que funciona para llamar la atención del espectador. El aspecto pulido del fotograbado mismo refleja cierto preciosismo, cierto refinamiento y esmero en el acabado que contrastan fuertemente con la brutalidad del tema. Pero el espectador se siente atraído por los colores y el refinamiento del grabado, de manera que se deja introducir en la obra solamente para descubrir la realidad grotesca del contenido.⁷¹¹

En esta serie se hace evidente el retorno hacia los códigos del grabado, la cuestión de la matriz y la multiplicidad que inicia durante los años sesenta con los FANDO. La matriz siempre deja una huella, aquí el cuerpo en forma de huella en el grabado, el cuerpo matriz y, a la vez, la huella de la tortura que se hace evidencia en el cuerpo del torturado pero también en el cuerpo social. “Al aferrarse a la fotografía acentúa la impersonalidad de la obra, aunque el encuadre, la falta o no de definición de las imágenes, el tiempo de exposición, en el foco,

⁷⁰⁸ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, op. cit.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

⁷¹⁰ Sobre el problema de la representación de la tortura véase apartado 1.2.2 y 1.3.1 parte I de esta tesis.

⁷¹¹ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer, op. cit., p. 23.

la iluminación, sean producto de una intencionalidad precisa.”⁷¹² “El espejo reflejante aparece con frecuencia en su obra, porque opera del mismo modo que el grabado, invirtiendo la imagen.”⁷¹³

El espectador está forzado a reconstruir y denotar de alguna manera la alteración de la relación imagen-texto. El carácter fragmentario de los signos (un vaso roto, una cuchara, un poema, una mano yacente con un trozo de alambre) debe ser repuesto en alguna medida por el espectador para superar esta carencia. En algunas piezas el texto aporta un elemento referencial *The tool pleased him* [“La herramienta le producía placer”] [Figura 17] en otras la imagen, como la pieza de la mano traspasada por clavos *He practiced every day* [“Practicaba todos los días”] [Figura 18] hace alusión indirectamente a una puesta en acto. Es en las diferencias, en las fisuras entre imagen y texto, en los espacios intersticiales en donde se llenan de contenido los vacíos perceptibles visual y textualmente es donde se articula la memoria. Un espacio referencial, tal como indica Ramírez, que demanda al espectador que construya o articule su significado y que, irremediablemente, lo coloca en un lugar de conflicto.

La imagen de un vaso de agua hasta la mitad *He feared thirst* [“Le temía a la sed”] [Figura 19] invierte el sentido del verbo saciar asociado al agua volviéndose otro instrumento del dolor. El agua en la tortura estaba relacionada con diversos tormentos, como recurso necesario para la técnica del electroshock y como medio a través del cual se realizaba el procedimiento del “ahogado” y el “submarino”. El dedo envuelto en un cable eléctrico junto a la frase *Her fragrance lingered on* [Su fragancia se prologó] [Figura 20] connota de género (femenino) al torturador, revelándose de tal forma que la imagen del dedo queda asociada y subvertida en imagen de un miembro masculino mutilado. Una visión escalofriante de cucarachas caminando sobre la mano de un hombre *He feared thirst* [“El tacto reclama la ternura acabada”] habla de la carencia de contacto físico de los prisioneros en sus experiencias de confinamiento. El último grabado *Untitled* [Sin título] se burla del espectador con una imagen de una picana eléctrica tomada de un anuncio de catálogo comercial aludiendo a la mediación de los *mass media* en la construcción de los imaginarios sobre la tortura en una crítica sobre la “banalidad del mal”.

⁷¹² Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, XLII Biennale di Venezia*, op. cit.

⁷¹³ *Ibidem*.



Figura 28. Luis Camnitzer, *The tool pleased him*, serie *Tortura uruguaya* (1983-1984). Fotograbado a color (70 x 50 cm c/u).



Figura 29. Luis Camnitzer, *He practiced every day*, serie *Tortura uruguaya* (1983-1984). Fotograbado a color (70 x 50 cm c/u).

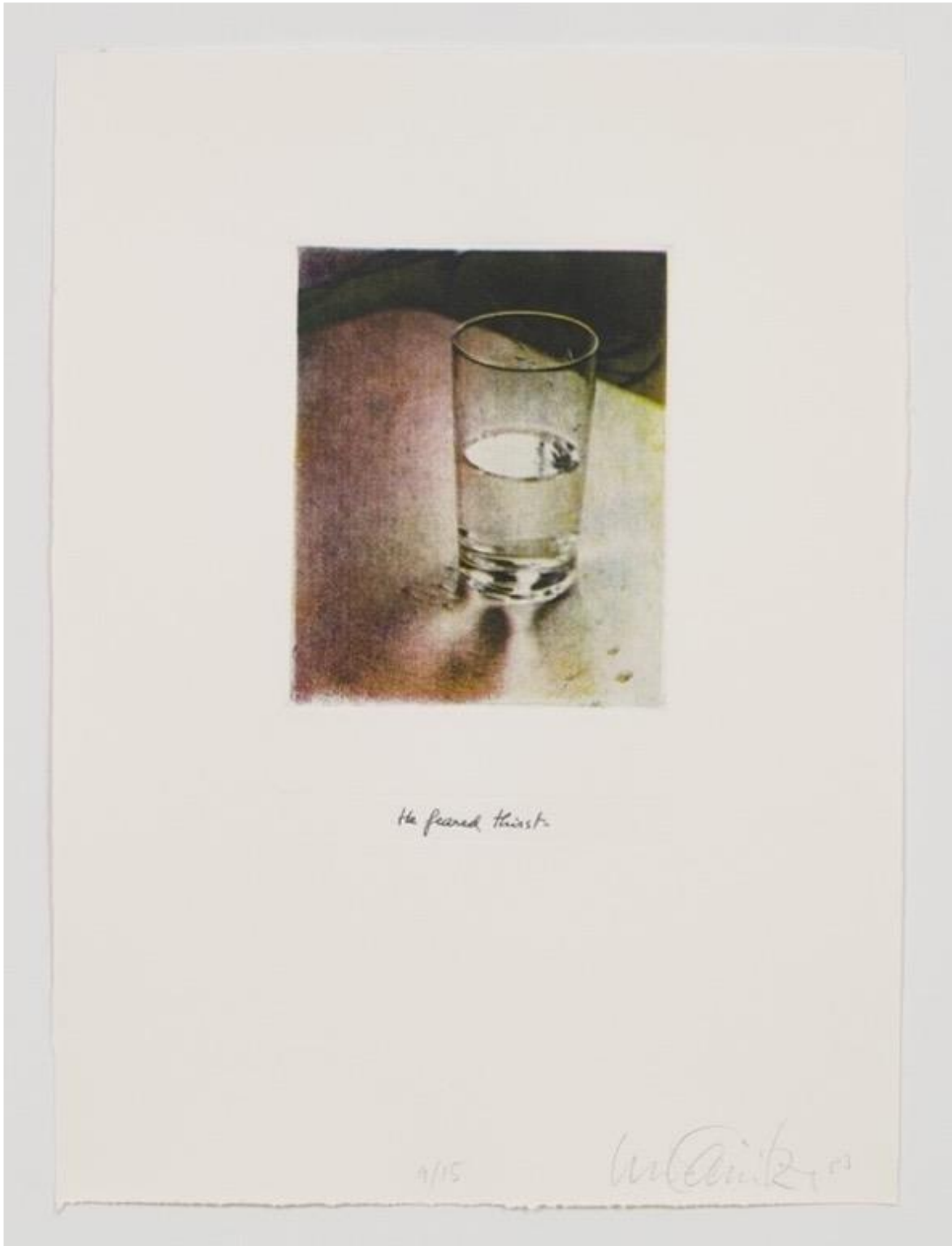


Figura 30. Luis Camnitzer, *He feared thirst*, serie *Tortura uruguaya* (1983-1984). Fotograbado a color (70 x 80 cm c/u).



Figura 31. Luis Camnitzer, *Her fragrance lingered on*, serie *Tortura uruguaya*, (1983-1984).
Fotograbado a color (70 x 50 cm c/u).

Su acercamiento político no está constituido “[...] por el contenido explícito de la imagen sino por la polivalencia de códigos lingüísticos y visuales, la subversión de los significados aceptados o anticipados, la manipulación de la imagen y el lenguaje para cuestionar la lógica de los axiomas ideológicos y de los mecanismos de los procesos sociales en el capitalismo tardío.”⁷¹⁴ En este sentido es útil abordar el trabajo y sus tensiones a través de lo que García Canclini ha denominado como “inminencia”. Para Canclini, la inminencia como núcleo del hecho estético tiene una especificidad que “reside en este modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, esa inminencia de una revelación.”⁷¹⁵ Se trata de una disposición (y no de un estado de las cosas), que se manifiesta en este serie en los códigos remanentes, residuales, en las zonas intersticiales entre la imagen y la palabra así como en las negociaciones de sentido que se articulan con la activación de la mirada del espectador. Para ello, el arte debe huir del “hechizo” producido por el ocultamiento de “[...] los mecanismos por los cuales la realidad se transforma en imagen o es configurada desde lo imaginario.”⁷¹⁶

Canclini nos advierte que aquel arte que no deconstruye los mecanismos a través de los cuales se transforma “la realidad en imagen” perderá su potencialidad crítica volviéndose ella misma un elemento del propio sistema. Tal como explica: “Una tarea del arte crítico es deconstruir la ilusión de que existen mecanismos fatales que transforman la realidad en imagen, en un cierto tipo de imagen expresiva de una única verdad.”⁷¹⁷ Siguiendo esta idea, podríamos detectar cómo Camnitzer aborda el tema de la tortura no como un hecho o una acción, sino como una estructura mediante la cual hace un llamado a la percepción y a la memoria del espectador para provocarle una “crisis de conciencia”.⁷¹⁸ El núcleo del trabajo de Camnitzer es justamente desentrañar los mecanismos a través de los cuales se crean los regímenes de verdad y las comunidades de sentido confrontando al espectador con su misma participación en el acto de la deshonra.

⁷¹⁴ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 16.

⁷¹⁵ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, op. cit., p. 27.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁷¹⁸ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 16.

Las acciones artísticas ensayan salidas de este hechizo. Una es el modelo pedagógico: mostrar fotos de las víctimas de una dictadura o una “limpieza étnica” para volver visible lo ocultado y provocar indignación. Cuando comprobamos que estas denuncias tienen pobres efectos descubrimos que no hay una continuidad automática entre la revelación de lo escondido, las imágenes y los procedimientos con los que comunicamos, las percepciones y las respuestas de los espectadores. Estos fracasos se deben a que en zonas del arte contemporáneo subsiste una estética de la mimesis. El arte no nos vuelve rebeldes por arrojarnos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos fuera del museo. Quizá pueda contagiarnos su crítica, no sólo su indignación, si él mismo se desprende de los lenguajes cómplices del orden social.⁷¹⁹

Canclini nos está diciendo que la potencialidad crítica del arte no se revela por hablar de las formas de vida ni tampoco cuando está en contacto directo con los movimientos (sociales, políticos, asambleas). Mucho menos por el hecho de convertir a espectadores en actores sino por lo que, tal como explica Rancière, constituye una “eficacia paradójica”, que no surge de la suspensión de la distancia estética sino de la “suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible pensada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad.”⁷²⁰ En este sentido, para Canclini la experiencia estética como aprendizaje transformador se manifiesta en las prácticas de hibridación que habitan entre la performance, las prácticas visuales y el intercambio de roles entre emisores y destinatarios.

La simple espectacularización del dolor para que el visitante no pase rápido ante una obra, para que no la espíe como una más entre las mil de la bienal o feria, suele producir rechazo. Así como las que quieren obligar a la reacción militante fracasan en su objetivo político tanto como en el estético. También las que llevan fines pedagógicos y pretenden mostrar al espectador lo que no sabe.⁷²¹

Podríamos establecer una relación directa entre la estrategia de la “inminencia” que define Canclini con las de la “magia” o “misterio” en Camnitzer: “Tal vez procura crear el

⁷¹⁹ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, op. cit., p. 29.

⁷²⁰ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*. París: La fabrique éditions, 2008, p. 73.

⁷²¹ García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, op. cit., p. 26.

misterio de lo inmanente, y a través del fenómeno de la tortura se pone a bucear en el oscuro interior del ser humano, de la víctima y del victimario. Exhibirá la punta de un dedo, (el pars pro todo), y dejará el resto librado a la imaginación del observador.”⁷²²

Por otro lado, podemos encontrar en la serie *Tortura uruguaya* una conceptualización de la tortura que difiere radicalmente de las definiciones y tipificaciones de la *Convención de la tortura*, que fundó un aparato conceptual que pudiese aplicar internacionalmente. En el primer artículo se definía la tortura de la siguiente manera:

A los efectos de la presente Convención, se entenderá por el término "tortura" todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia. No se considerarán torturas los dolores o sufrimientos que sean consecuencia únicamente de sanciones legítimas, o que sean inherentes o incidentales a éstas.⁷²³

Tal como detecta Audrey Golden, la definición de la UNCAT parece no contemplar ciertas formas de interrogación como susceptibles de ser consideradas como tortura y, por tanto, susceptibles de persecución internacional.⁷²⁴ Por otro lado, la definición de la UNCAT

⁷²² Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, op. cit.

⁷²³ Convención contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes. En línea: <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cat.aspx> (Última consulta: 5 de abril de 2019)

⁷²⁴ El ensayo de Audrey Golden “Spaces of torture, spaces of imagination: Refiguring viewer, Response to Suffering in Luis Camnitzer’s From the Uruguayan Torture series” tiene como objetivo cuestionar la efectividad de las leyes internacionales contra la tortura como es el caso de la Convención Contra la tortura de las Naciones Unidas (*United Nations Convention Against Torture - UNCAT*) de 1987, estableciendo un análisis comparativo de ésta con la serie *Tortura Uruguaya* de Luis Camnitzer. Este trabajo interdisciplinario elabora una crítica en la que se pone en relación de una manera compleja la genealogía de derecho internacional que compone la Declaración Universal de los Derechos Humanos (*Universal Declaration of Human Rights - UDHR*) de 1948 y la Convención para la Prevención y el Castigo de los Crímenes del Genocidio (*Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*), más conocida como *Genocide Convention*, también de 1948, así como de la fenomenología de la tortura a través del trabajo teórico de autores como Susan Sontag, Elaine Scarry y Jean Améry. La hipótesis central del ensayo propone que tanto la UNCAT como la Serie de Camnitzer interpelan al lector con el objetivo de producir en éste un análisis y efecto “ético”, aunque los dos dispositivos operan de manera muy diferente. A través de la lectura de la pieza de Camnitzer en reacción a la propuesta de la UNCAT y el trabajo de los teóricos y sus diversas fenomenologías de la tortura, Golden intenta posicionar al lector en un dilema ético particular. Golden, Audrey J., “Spaces of torture, spaces of imagination: Refiguring viewer, Response to Suffering in Luis Camnitzer’s From the Uruguayan Torture series”, op. cit., p. 715.

contiene una distinción radical entre torturador, torturado y espectador, éste último con legitimidad (como observador externo) para determinar y clasificar a qué tipo de acción se está asistiendo: “[...] we can only identify the torture, with full capacities of body and mind, because we exist outside it.”⁷²⁵

By its nature, the UNCAT is not readily accessible to a general news-viewing public in the same way as photographs depicting crimes in Uruguay and the other countries in the Southern Cone, yet it nonetheless addresses its reader in similar terms. The UNCAT uses language to depict an actual occurrence one we might be able to recognize if we know its definition; documentary photographs also ask viewers for such a response. With the denotation of torture readily available to us as a reality, we can make meaning from images of torture when we see them. For example, with the UNCAT's definition, we can look at a documentary image and say definitively, "That's torture, because it depicts a person in pain, suffering at the hands of another." Sontag argues that the viewer's failure of imagination, or more specifically to imagine herself in the position of the victim, prevents empathy. From an image or definition of "realistic" torture alone, we cannot "hold this reality in mind.”⁷²⁶

A diferencia del aparato textual de la UNCAT, la obra de Camnitzer se encuentra plagada de fragmentos y vacíos cuyas ausencias necesitan del recurso de la imaginación para suplirse; partes de cuerpos, objetos y lenguaje, desmembrados en fotograbados a escala humana. La incapacidad de que el acto pueda ser entendido en su completitud a través de la representación invita a reinventar y establecer conexiones entre las imágenes y textos fragmentarios pero sin pretender nunca una plenitud. La ausencia se verá contrarrestada por

⁷²⁵ Golden, Audrey J., “Spaces of torture, spaces of imagination: Refiguring viewer, Response to Suffering in Luis Camnitzer’s From the Uruguayan Torture series”, op. cit., p. 716. “Solo podemos indentificar la tortura, con plena capacidad de cuerpo y mente, porque existimos fuera de ella.” [La traducción es nuestra]

⁷²⁶*Ibidem.* “Por su naturaleza, la UNCAT no es de fácil acceso para un público general que ve las noticias de la misma manera que las fotografías que representan crímenes en Uruguay y los demás países del Cono Sur, sin embargo, se dirige a su lector en términos similares. La UNCAT usa el lenguaje para representar un suceso real, uno que podríamos reconocer si conocemos su definición. Las fotografías documentales también piden a los espectadores una respuesta de este tipo. Con la denotación de tortura fácilmente disponible para nosotros como una realidad, podemos construir un significado a partir de imágenes de tortura cuando las vemos. Por ejemplo, con la definición de UNCAT, podemos ver una imagen documental y decir definitivamente: "Eso es una tortura, porque representa a una persona con dolor, sufriendo a manos de otra". Susan Sontag argumenta que el fracaso de la imaginación del espectador, o más específicamente, de imaginarse a sí misma en la posición de la víctima, evita la empatía. A partir de una imagen o definición de tortura "realista" únicamente no podemos "tener esta realidad en mente.” [La traducción es nuestra.]

la presencia de las proyecciones que el propio espectador podrá imaginar sobre los vacíos y los resquicios informativos del texto y la imagen y nos coloca, como espectadores, en un lugar que se confronta, como explica Golden, con el espacio externo-confortable y seguro que la definición de Naciones Unidas hace sobre la tortura.

Para Golden, la relación que se establece mediante texto legal y lector (de un texto que nos prefigura la forma de la tortura y cuál es nuestro lugar de enunciación respecto a la inflicción del dolor) es la misma que se establece entre imagen (fotografía documental) y espectador. Es decir, en un lugar externo y diferenciado, en el rol de los espectadores de los hechos con capacidad de valorar “objetivamente” y clasificar el tipo de tecnología a la cual se está asistiendo. A través de una posición de “seguridad” somos capaces de identificar los hechos y de definirlos como tortura únicamente porque no somos sujetos del sufrimiento. Como explica Jean Améry, aquellos que han sido torturados saben que carecería de sentido intentar describir la inflicción del dolor que produce la tortura.

The pain was what it was. Beyond that there is nothing to say. Qualities of feeling are as incomparable as they are indescribable. They mark the limit of the capacity of language to communicate. If someone wanted to impart his physical pain, he would be forced to inflict it and thereby become a torturer himself.”⁷²⁷

Elaine Scarry ha enfatizado el fenómeno de la resistencia de la tortura hacia el lenguaje como componente esencial de su propia naturaleza, desmarcándose de un pensamiento que entiende la incapacidad o imposibilidad del lenguaje y la representación de la experiencia límite como una consecuencia incidental o accidental de su tecnología, sino como parte de la inflicción que padece el cuerpo cuya parte esencial es la destrucción del lenguaje en sí mismo.⁷²⁸ Entender que la inflicción de la tortura destruye el lenguaje significa que esta misma capacidad del lenguaje es lo que posibilitaría una rehabilitación postraumática, bajo la premisa psicoanalítica de que si los recuerdos no son reelaborados mediante la palabra

⁷²⁷ Améry, Jean, *At the mind's limits: contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*, op.cit., p. 33. “El dolor era el que era. Más allá de eso no hay nada que decir. Las cualidades lo que se siente son tan incomparables como indescriptibles. Marcan el límite de la capacidad del lenguaje para comunicarse. Si alguien quisiera explicar su dolor físico, se vería obligado a infligirlo y, por lo tanto, a convertirse en un torturador.” [La traducción es nuestra.]

⁷²⁸ Scarry, Elaine, *The body in pain: the making and unmaking of the world*, op. cit., p. 5.

acabarán retornando en forma de actos.⁷²⁹ Sin embargo, la idea que Scarry compone sobre la destrucción del lenguaje es conflictiva en diversos niveles.

Como ya habíamos apuntado anteriormente a través de las tesis de Idelber Avelar, debemos preguntarnos si la experiencia de la tortura realmente produce la destrucción del lenguaje o si, por el contrario, el lenguaje que define la tortura destruye la experiencia y, concretamente, qué es lo que la pieza de Camnitzer, en su yuxtaposición entre texto e imagen, aporta a esta crítica sobre la capacidad del habla o del lenguaje en la tortura.⁷³⁰ Améry piensa que intentar representar tal sufrimiento puede rozar el absurdo: “When an event places the most extreme demands on us, one ought not speak of banality. For at this point there is no longer any abstraction and never an imaginative power that could even approach its reality.”⁷³¹

Por otro lado, y a diferencia de la definición de la tortura de la UNCAT, la obra de Camnitzer nos acerca a la idea de que tanto el torturador como el torturado, es decir, también el perpetrador, forman parte de los procesos de la deshonra. Para Camnitzer, “no es la violencia el nudo del asunto, la violencia es un instrumento, el nudo real es la deshonra”⁷³² como concepto que aporta otra dimensión para entender los regímenes de poder y represión que la violencia no contiene. Por un lado, el proceso de deshonra puede hacer uso de la violencia o no, se puede deshonrar también sin violencia. Por otro lado, tanto la víctima como el victimario son objetos del proceso de deshonra. Como dice Camnitzer: la guerra “solo la podés parar a larguísimo plazo, haciendo consciencia de qué es la deshonra, la falta de empatía, la falta de entender que un individuo es una víctima y el otro es un victimario y que el victimario también es una víctima porque está en el proceso de deshonra. Y es un proceso pedagógico, por eso es que la educación me interesa más que el arte.”⁷³³

⁷²⁹ Peña, Carlos, “Tejer la memoria hacia nuevas generaciones”, op. cit., p. 16.

⁷³⁰ Sobre el problema del lenguaje, la voz, la representación y la tortura véase apartado 1.2.2 parte I y 1.2 parte II de esta tesis.

⁷³¹ Améry, Jean, *At the mind's limits: contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*, op. cit., pp. 25-26.

⁷³² *Entrevista con Luis Camnitzer*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 3 de enero de 2019. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-luis-camnitzer> (Última consulta: 24 de abril de 2019) op. cit.

⁷³³ *Ibidem*.

[...] deshonrar probablemente sea un término más certero que el de violentar o cometer actos de violencia. Utilizo deshonra a falta de una palabra más fresca o mejor. La uso en el sentido más profundo, aplicada a las actividades que tratan de expulsar a seres humanos de la comunidad humana a la que tienen un derecho natural de pertenencia, a las actividades que tratan de mancillarlos o destruirlos a otros niveles. [...] en última instancia, la violencia es tan solo una de las formas que puede adoptar la deshonra y, por lo tanto, la violencia puede ser considerada como una subcategoría de la deshonra. Deshonra es un término descriptivo de una relación, mientras que violencia parece confinada a actos discretos.⁷³⁴

En este sentido, *Tortura uruguaya* no solo pone al espectador como constructor de significado, sino que lo pone en una posición incómoda, conflictiva, en el lugar de identificación con el perpetrador. Por tanto, el espectador forma parte también del proceso de deshonra al activar los sentidos de la serie. Una complicidad que se desata en su activación cuando éste se ve prefigurado ante el ejercicio de completar una narratividad imposibilitada, cuando necesita reconstruir los hechos y mecanismos de la tortura aunque sea mediante un acto de evocación e imaginación. Este ejercicio pone en entredicho la distinción de las figuras de víctima, perpetrador y espectador de la UNCAT ya que, como explica Audrey Golden, para apreciar la obra en su totalidad los espectadores necesitan de ambas formas de entendimiento.

Parecería que la serie, a través de sus fragmentos visuales y textuales, nos incitase a integrarlas en una narrativa única. Un “ejercicio hermenéutico” en el que Camnitzer nos coloca forzándonos al uso de la imaginación, colocándonos en un lugar cercano a la tortura e implicándonos en ella. El proceso perceptivo e imaginativo del visitante que acude al espacio museístico transita desde el lugar del espectador externo, posible testigo del acto de la tortura, a un sujeto implicado en su producción a través de ese espacio vacío que debe completarse con la posibilidad de suplir las ausencias. Estos fotograbados abren diversos intersticios a través del acto evocativo para poder adentrarnos en los mecanismos actuales que el sistema tiene para poner los implementos de la tortura al alcance de todos; todos

⁷³⁴ Camnitzer, Luis, “Arte y deshonra”, *Escaner cultural*, 2008, s/n. En línea: <http://www.revista.escaner.cl/node/586>

hacemos el papel de verdugo al ser cómplices del sistema; todos hemos asumido el papel del torturador, ya que el significado de la obra realmente se produce en la mente del espectador. La obra de Camnitzer, a pesar de usar la técnica fotográfica, se aleja del pretendido realismo propio de la fotografía documental. El artista no pretende “hacer real” lo que la audiencia quisiera ignorar, tampoco intenta mantener a salvo o acercar al espectador la violencia política que de otro modo le sería ajena. Camnitzer crea un dispositivo para que el espectador pueda establecer un ejercicio hermenéutico yuxtaponiendo los fragmentos de texto e imagen para así poder interrogar y activar los intersticios entre lo que se ve y lo que se lee, implicándolos en el acto de la tortura.

Camnitzer se presenta de modo fragmentario, por ausencia, e intenta persuadir al espectador a identificarse con esa ausencia, a ocupar el vacío que genera lo no presente. El recurso a la iconografía, a los códigos, a la atmósfera y al morbo del body art, responden a su voluntad de influir sociológicamente sobre el otro. No representa un cuerpo torturado, documentado fotográficamente, sino la fotografía de sus dedos, a los que ha infligido, simbólicamente, una tortura. Utiliza las proyecciones sádicas y las transfiere a la tortura. Su comunicación no se establece por la vía de lo puramente visual y por eso su obra está lejos del realismo. El pudor le invita a experimentar caminos laterales.⁷³⁵

Además, el espacio de la galería amplía las certezas y conocimientos previos sobre la tortura a través de un ejercicio de memoria. La pieza de Camnitzer entendida como instalación compone un espacio de imaginación en donde los fragmentos de textos e imagen interpelan al espectador.⁷³⁶

In many ways, imagination might seem already limited or overdetermined in the photoetchings by the salience of documentary images of violence. Yet while the structural instability of torture nullifies explanation or makes it absurd, Camnitzer's work highlights the need for new forms to bring out invisible spaces of suffering. The exhibit becomes a way to reimagine that invisible space. To be sure, Camnitzer opens the space of imagination, but it is not only imagination that *From the Uruguayan Torture Series* elicits.

⁷³⁵ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, XLII Biennale di Venezia*, op. cit., s/n.

⁷³⁶ Golden, Audrey J., “Spaces of torture, spaces of imagination: Refiguring viewer, Response to Suffering in Luis Camnitzer’s *From the Uruguayan Torture series*”, op. cit., p. 726.

Indeed, *From the Uruguayan Torture Series* ultimately enables more cognition through imagination.⁷³⁷

Los cuatro muros que circundan son parte de una instalación que busca establecer un juego con nuestro pre-conocimiento sobre los espacios propios de la tortura y los objetos que lo componen. Tanto el espacio físico como el mobiliario y objetos dentro de ese espacio son componentes de la tortura y la amenaza del dolor, es la representación de la propia acción de torturar. En el fotograbado titulado “The instrument was explained in detail” [El instrumento fue explicado en detalle] [Figura 22] se puede ver la fotografía de una botella de cristal iluminada, un objeto que fue utilizado como instrumento de tortura. Tal como remarca Scarry “[...] all aspects of the concrete structure are inevitably assimilated into the process of torture, so too the contents of the room, its furnishings, arte converted into weapons.”⁷³⁸



Figura 32. Luis Camnitzer, serie *Tortura uruguaya* (1983-1984). Fotograbados a 4 colores en 35 partes (70 x 50 cm c/u).

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 724.

⁷³⁸ Scarry, Elaine, *The Body in Pain: the making and unmaking of the world*, op. cit. p. 40.

La serie de fotograbados debe ser entendida como instalación. Partiendo de los criterios que Mónica Sánchez Argilés emplea para delimitar conceptual y materialmente las posibles estrategias de la instalación, podemos afirmar que el “principio de recursividad”, “el principio hologramático” y el “principio dialógico” se hayan en el seno de las estrategias espaciales, conceptuales y visuales de la serie de Camnitzer.⁷³⁹ La *recursividad*, haciendo referencia a la relación objeto-sujeto se manifiesta en las estrategias de percepción y reelaboración que implican la entrada del espectador a la sala de los fotograbados, autónomos en su sentido y, a su vez, entendidos como conjunto mediante el cual el espectador traza particulares conexiones. “El sujeto es objetivo y objetivable -forma parte de una “realidad”, a su vez el objeto es interpretado por el sujeto. Luego sujeto y objeto están contenidos el uno en el otro en un proceso recursivo sin principio ni fin.”⁷⁴⁰

Respecto al principio hologramático y dialógico se construyen diferentes interrelaciones según los contextos y los entornos inmediatos de producción y de exhibición. Esta localización remite a la “situación” de la práctica y de la obra: “Un discurso nunca es dado como corpus de verdades absolutas sino como campo específico, históricamente transformable, donde los significados están únicamente definidos por las relaciones con un contexto determinado.”⁷⁴¹

Cualquier factor del entorno condicionará su actividad. Tanto la política, la economía, la localización geográfica, la temperatura, la capacidad afectiva -todas las particularidades que queramos mencionar- como las propias influencias del entorno artístico- qué se produce, cómo, para qué y quién- forman a su vez una red compleja de influencias que motivan las variaciones particulares que a su vez motivarán el cambio de la percepción consensuada.⁷⁴²

⁷³⁹ Sánchez Argilés, Mónica, “Los límites de la instalación”, en Ramírez, Juan Antonio; Carrillo, Jesús (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2009, pp. 208-209. Sánchez Argilés usa el paradigma de la complejidad descrito por Edgar Morin como herramienta para establecer los posibles límites de la instalación. Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1995. Para éste, la *recursividad* es el proceso que concibe a los productos y los efectos ambos causas y productores de aquello que los produce (lo que puede definirse en términos de sí mismo). *El principio hologramático* hace referencia a la forma en que las partes pueden contener casi la totalidad de las informaciones del todo al cual pertenecen. Por último, *el principio dialógico* hace referencia a la posibilidad de convivencia de diversas lógicas complementarias y antagónicas, entendiéndose que los marcos conceptuales para analizar un hecho pueden ser múltiples y a la vez adecuados.

⁷⁴⁰ Sánchez Argilés, Mónica, “Los límites de la instalación”, op cit., p. 209.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 211.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 212.

La obra siempre entabla diferentes relaciones según donde esté localizada, produciendo diversos procesos de interpretación. En el Uruguay de 1986, apenas finalizada la dictadura militar, la obra irrumpe radicalmente en los mecanismos de percepción social sobre la tortura, sus imaginarios y preconceptos. En esta confrontación del espectador con la obra no solo se produce un encuentro y conflicto con la mirada, sino con el propio cuerpo que habita el espacio, un entorno que tiene en el mismo grabado el cuerpo como referencia. Como explicita Kalenberg “[...] la mano ejerce una segura atracción sobre el artista. A tal punto que ella protagoniza la serie de la tortura. Casi todo está ligado topológicamente al cuerpo. Él nunca se despega del objeto de su reflexión. Y, de paso, plantea el problema del vínculo que une el cuerpo con los límites de los imaginarios, que son los límites de lo decible.”⁷⁴³

In fact, it is Camnitzer's own hand. Indeed, the photoetchings depict the artist's body parts and objects from his New York apartment, showing us the ease with which even the fluid role of the artist between torturer and tortured. Making himself the subject, Camnitzer also points to one of the key issues Sontag takes with news photos-in many of the images, we know specifics such as time and place only through the caption. The images could be anywhere, and only the caption -the language- provides particular knowledge of the torture.⁷⁴⁴

⁷⁴³ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, XLII Biennale di Venezia*, op. cit., s/n.

⁷⁴⁴ Golden, Audrey J., “Spaces of torture, spaces of imagination: Refiguring viewer, Response to Suffering in Luis Camnitzer’s From the Uruguayan Torture series”, op. cit., p. 724.

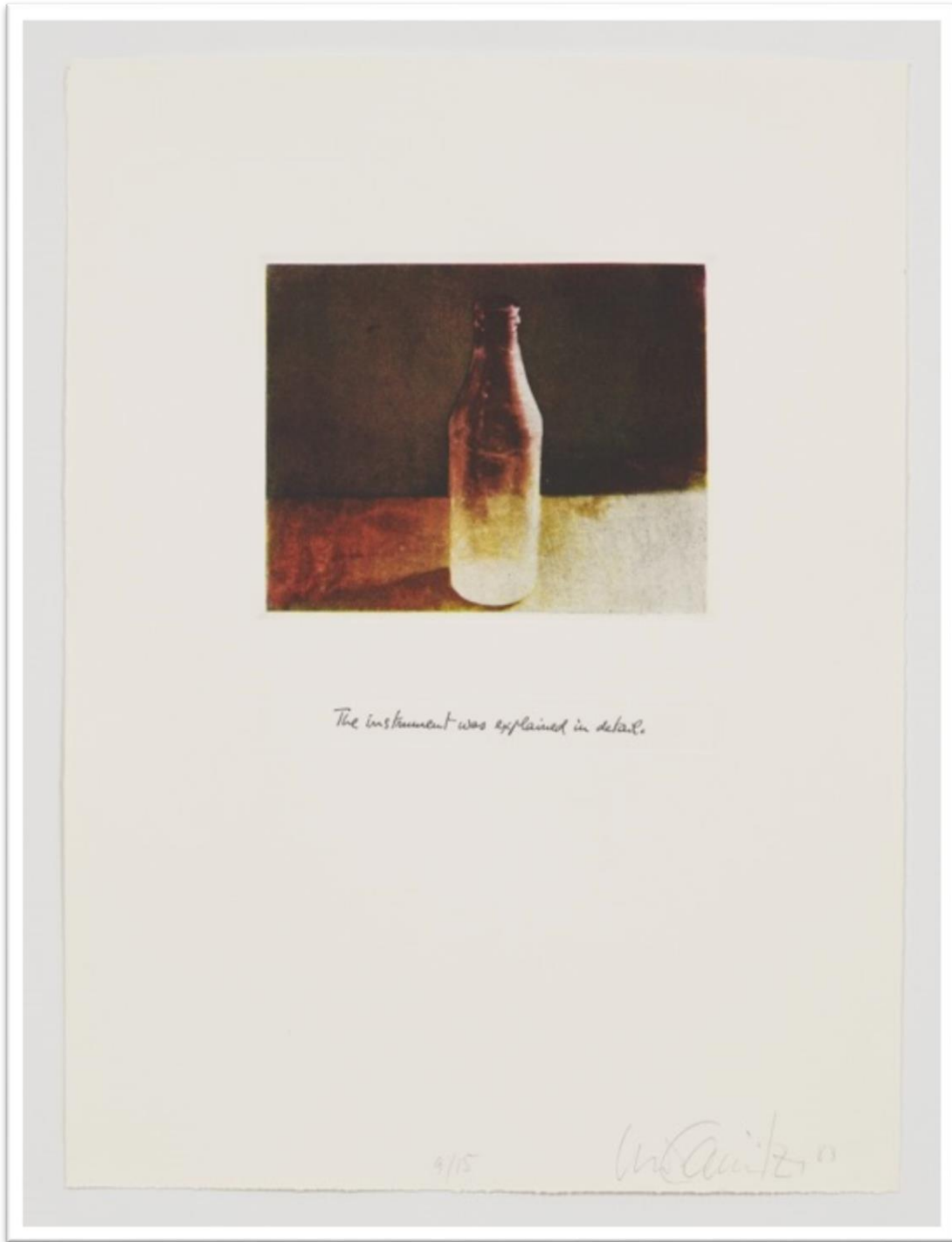


Figura 33. Luis Camnitzer, *The instrument was explained in detail*, serie *Tortura uruguaya* (1983-1984). Fotograbado a color (70 x 50 cm c/u).⁷⁴⁵

⁷⁴⁵ Fuente de las imágenes Alexander Gray Associates. En línea: <https://www.alexandergray.com/series-projects/luis-camnitzer4?view=slider#25>

2.1.4. Luis Camnitzer y *Venice Project* (1988): una política de los objetos

Venice Project fue presentada por primera vez en la Bienal de Venecia en 1988.⁷⁴⁶ La instalación realizada para el Pabellón Uruguayo combinaba objetos, imágenes y textos organizados como estaciones sobre las paredes que recordaban a las etapas del via crucis. En estas estaciones se disponían tazas, botellas, vidrios, amuletos, paraguas, floreros, platos, cubiertos, sillas y flores que en su conjunto intentaban recodificar la experiencia de aislamiento del preso político.

Este uso específico de objetos que podríamos denominar como *ready-made* nos remite a la constatación de que el particular conceptualismo de Camnitzer nunca niega su raíz material y objetual. Su relación con el proceso de desmaterialización, como habíamos comentado anteriormente, no implica una pérdida de la dimensión concreta de las propuestas, sino que el proceso debe entenderse más bien como un cambio en las dinámicas de percepción y recodificación de los sentidos por parte del espectador, enfocado a crear nuevas formas de entender las relaciones entre arte y vida. Incluso en el caso de las propuestas tautológicas de raíz textual, las palabras siempre tienen nexos referenciales con los objetos. La desmaterialización debe ser leída, entonces, desde su contexto histórico, social y político: los contextos represivos en Latinoamérica y sus necesidades comunicacionales en una coyuntura de la censura para la cual recurre a un sentido de “eficiencia comunicacional”, notoria también en otras producciones coetáneas como, por ejemplo, en el arte correo que desarrolla Clemete Padín.⁷⁴⁷

Su propuesta podría relacionarse con la categorización de una vertiente *empírico-medial* del arte conceptual de la que habla Marchan Fiz. Ésta nos sirve para entender la posibilidad de un modo conceptual que no renuncie a las materializaciones gráficas ni plásticas, una propuesta que afirme la “referencialidad al mundo circundante a partir de la

⁷⁴⁶ La serie ha sido exhibida posteriormente en diversos museos y galerías. Formó parte de la exposición *Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas* en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en 2018-2019. Para ésta se seleccionaron 4 piezas: *Any image was to be cherished under the circumstances* (1986-1987), *Objects are covered by their own image* (1986-1987), *The found they truly had intruded upon the image* (1986-1987) y *He had offered it though without expectation* (1986-1987). Alexander Gray Associates, *Luis Camnitzer Proyecto Venecia* (instrucciones de instalación). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2018.

⁷⁴⁷ Véase apartado 2.4.2 parte I de esta tesis.

apropiación de diversos fragmentos de la realidad, de la visualización”.⁷⁴⁸ Para Marchan Fiz, uno de los ejemplos claros de estos niveles de realidad en la percepción del mundo circundante lo constituye la icónica pieza de Joseph Kosuth en la que se presentan tres formas diferentes de información sobre un objeto (*La silla*): objeto, representación icónica a través de su definición y su visualización. Tres dimensiones que rompen la lógica platónica de copia-esencia y que reafirma la idea tautológica de Wittgenstein en la que cada una de las formulaciones son verdades en sí mismas. Reforzando esta idea podríamos decir, sin embargo, que las tres formulaciones son a la vez que visualizaciones, también objetos e iconos. En este sentido, podríamos entender la tautología en Camnitzer como la base de sus ejercicios polisémicos, en los que la palabra, los títulos y los textos no restringan la interpretación de la imagen a un significado, sino que multiplican sus sentidos y lecturas, como un medio para establecer interconexiones que de otra manera no serían posibles.

El catálogo de la exposición del Pabellón Uruguayo de 1988 abría con un breve texto de Eduardo Galeano escrito para la ocasión que supone toda una declaración política de intenciones de la exposición. En referencia a la instalación se dirige al espectador con las siguientes palabras:⁷⁴⁹

⁷⁴⁸ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit., p. 267.

⁷⁴⁹ En el catálogo Ángel Kalenberg se centra en una lectura sumamente formal articulando la trayectoria del artista alrededor de los períodos de creación según las técnicas empleadas. Bien sabemos que Camnitzer es un artista heterogéneo pero, más allá de ello, la dimensión de su producción no puede ser entendida de forma segmentaria, mucho menos clasificada por técnicas (escultura, grabado, dibujo, palabra, grabado otra vez y cuerpo). A diferencia de ello, su última exposición retrospectiva *Luis Camnitzer, Hospicio de Utopías fallidas* en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (2018-2019) ofrece una visión global y contextualizada de la multifacética propuesta desarrollada por el artista como ensayista, crítico de arte, comisario, pedagogo, conferenciante, creador de objetos, acciones y composiciones musicales y en su capacidad transformadora y reflexiva de su producción. Organizada en tres partes, una primera estaba destinada a su quehacer conceptualista -que se desmarca de lo conceptual occidental- una segunda sección dedicada a su trabajo alrededor de la evocación, agrupado bajo el epígrafe de “arte político”. La última sección curatorial estaba centrada en su última producción que para Zaya “establece los términos para entender y justificar su título, centrada en su labor educativa frente a un contexto actual del fracaso político y malestar generalizado. Centrado en explorar formas alternativas de comunicación y de estructuras de sentido en el marco de su interés más pedagógico, desde el entendido de la educación como especulación, cuestionamiento y desafío, siempre desde su dimensión colectiva. Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, Hospicio de Utopías fallidas*, op. cit.

*Estas obras forman un tunel.
Entre.
Métase.
Avance: Luis Camnitzer lo invita a caminar violando fronteras.
Tómeles el pelo a los guardias aduaneros.
Ríase de las fronteras que separan lo verbal y lo visual, el arte y la vida,
El orden y el caos.
Descubra que la palabra y la imagen
Nacieron para andar juntas, que el
Espectador puede hacerse actor y que la lógica está loca de ganas de
Convertirse en magia.
Llegue hasta el fondo.
Al fin el túnel, hay un espejo.
Mire, vea.
Véase.
Y viéndose, vea lo que el sistema no
quiere que vea: que todo torturado está siendo torturado en lugar de usted,
y que usted es el verdadero creador
de estas obras, que se refieren a la
tortura y a otros temas, porque
ellas se realizan en quien las ve.⁷⁵⁰*

Esta introducción poética de Galeano es altamente significativa para nuestro análisis ya que, primeramente, sitúa al espectador en el centro de las estructuras de percepción. Camnitzer propone un ejercicio semiótico a través de la capacidad de poner al espectador en una posición contradictoria e incómoda espacial, visual y mentalmente.

Podemos coincidir con Kalenberg en que “Camnitzer intenta silenciar la expresión, [...] buscando formulaciones que trasciendan los esteticismos, en procura de alcanzar el fredo cero de la imagen.” Sin embargo, no compartimos que este “reduccionismo expresivo” suponga, como afirma el crítico, “la cancelación del goce estético, del mero hedonismo: el del espectador, y también el del artista.” Si bien podemos compartir la idea de que su trabajo encierra una desconfianza al expresionismo, “del arte como forma de expresión”, no creemos que esto implique necesariamente una postura contraria a la “sensorialidad”.⁷⁵¹ Como hemos visto anteriormente, tanto la dimensión sensorial como el goce estético son determinantes para entender las estrategias intelectuales, relacionales y pedagógicas que enfrentan al

⁷⁵⁰ Galeano, Eduardo, “Poema”, en Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, XLII Biennale di Venezia*, op. cit.

⁷⁵¹ *Ibidem*.

espectador con su obra. Una de las estaciones, titulada *He had organized things as he perceived them* [Había organizado las cosas a medida que las percibía] (1987), está compuesta por un trozo de papel escrito a mano y un plato de latón corroído y manchado. Sin embargo, las tonalidades hacen recordar a la coloración de los fotograbados de *Tortura uruguaya* y proponen un sentido especial de atracción al tacto y a la mirada que entra en conflicto con el contexto al cual remiten, el confinamiento carcelario.

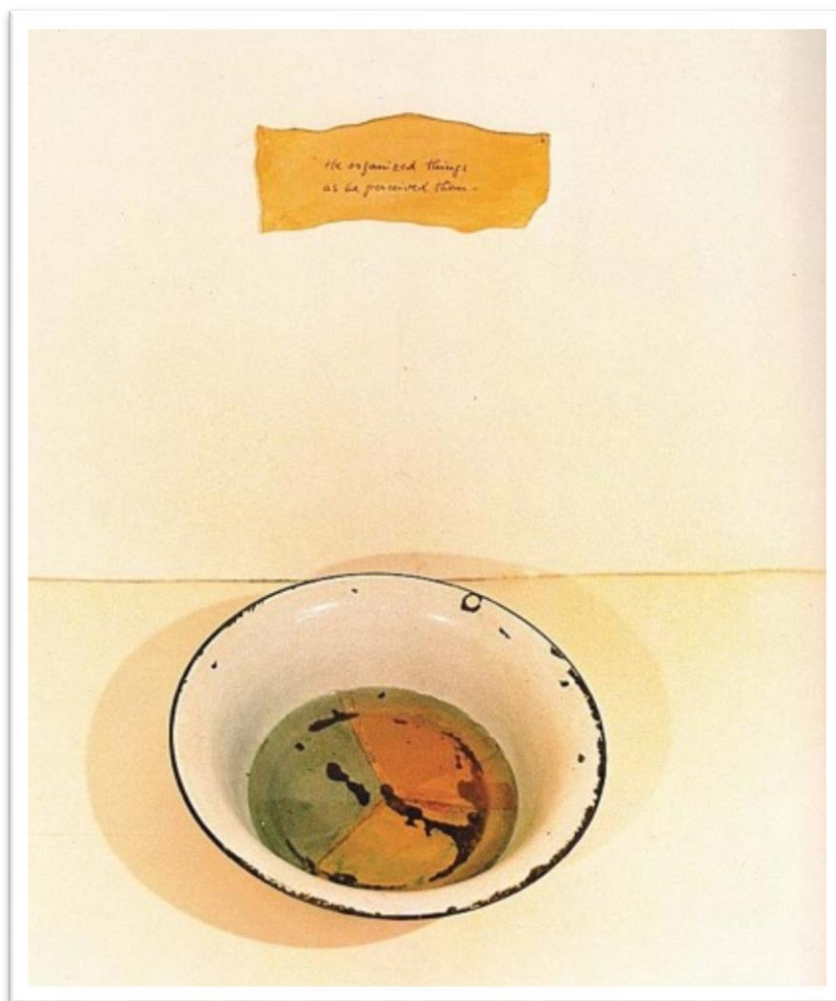


Figura 34. Luis Camnitzer, *He had organized things as he perceived them* (1987), serie *Venice Project* (1986-87). Placa y bowl de metal. Instalación en sitio (dimensiones variables).

El argumento de Camnitzer puede tener varios niveles de interpretación: por un lado, “[...] la experiencia del prisionero torturado (que alucina su libertad y fracasa) por un lado y

del artista encarcelado por otro.”⁷⁵² Se remarca la experiencia misma del aislamiento como una forma de tortura psicológica. Tal como ocurría en la primera serie, la experiencia se comunica a través de los cambios perceptuales implícitos en la relación entre objeto y texto. Esta interpretación se puede ver en piezas como *Los reflejos ocurrían selectivamente*, *Aprendió a creer*, *Vivía encarcelado por el eco de su mirada*, *Contrar las extrellas* o *Tuvo que crear su propia ventana*.

“Estas obras forman un tunel. Entre. Métase. Avance: Luis Camnitzer lo invita a caminar violando fronteras. Tómeles el pelo a los guardias aduaneros. Ríase de las fronteras que separan lo verbal y lo visual, el arte y la vida, El orden y el caos.” A través de estas palabras Galeano se dirige directamente al espectador, al cual guía a través de un recorrido vivencial y material pero también temporal. “Entre”, “Métase”, “Avance” remiten a la propia temporalidad de la obra, una manera de experimentar el tiempo, material, perceptual e históricamente, a pesar de que los regímenes estéticos de Camnitzer sigan anclados en la referencialidad, la abstracción lingüística y visual.

Por otro lado, Galeano remarca con sus palabras la dimensión exterior de la práctica de la tortura, aquella función extra-muros como efecto demostración al conjunto de la sociedad. La tortura llega a todo el conjunto social a través de los medios, de los relatos orales, de los informes, del miedo, a través de su propio nombre. “Y viéndose, vea lo que el sistema no quiere que vea: que todo torturado está siendo torturado en lugar de usted, y que usted es el verdadero creador de estas obras, que se refieren a la tortura y a otros temas, porque ellas se realizan en quien las ve.” Con estas palabras Galeano apunta que la tortura la recibimos y la ejercemos todos y que, como en la serie *Tortura uruguaya*, este matiz remarca la intención del artista por deslindar los sucesos traumáticos del plano de lo vivencial-testimonial. Quizás, en este sentido, la obra de Camnitzer “Es también quizás un ajuste de cuentas personal del autor con un complejo de culpa por no haber sufrido la dictadura, refugiado fuera del Uruguay: una manera simbólica de padecer la tortura. Esto contribuye a darle un sentido de intimidad a las piezas.”⁷⁵³

Al igual que en la serie *Tortura uruguaya*, las referencias corporales de las escenas eran el propio cuerpo del artista. La forma manuscrita de los textos escritos a mano connotan

⁷⁵² Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 24.

⁷⁵³ Mosquera, Gerardo, “Lo Político y Lo Étnico en Camnitzer”, op. cit., p. 29.

una corporalidad y presencia particular del artista en las piezas. Es, al igual que ocurría con el uso de la mano del propio Camnitzer en los fotograbados de *Tortura uruguaya*, una forma en que el artista traslada el acto de la tortura a su propio cuerpo. En este sentido, la exteriorización del acto de la tortura también se ve en el paralelismo que establece equiparando el acto creativo de la tortura y el acto creativo de la actividad artística, asumiéndose a sí mismo como creador, estratega y manipulador de los sentidos; torturador y dictador. Pero, a la vez, “Es imposible asumir ese papel sin exponerse, o sin sufrir lapsos de juicio”⁷⁵⁴, comentaba Ramírez a propósito de las series. Por otro lado, el uso de objetos tridimensionales llevan la experiencia a un nivel más concreto. El espacio en su totalidad evoca la celda del prisionero o un patio. El espectador participa del espacio y no solo lo reconfigura imaginativamente. “Esto es posible además porque los límites espaciales que les impone son la medida de su cuerpo.”⁷⁵⁵

En piezas como *He had organized things as he perceived them* [Había organizado las cosas tal como las percibía] [Figura 24] o *They found they truly had intruded upon the image* [Encontraron que de verdad se habían introducido en el territorio de la imagen] u *Objects are covered by their own image* [Los objetos están cubiertos por su propia imagen] [Figura 25] se puede entender una última lectura de la serie por asumir la voz del artista dentro de la obra, lo cual produce una posibilidad de interpretación “como metáfora auto-reflexiva”⁷⁵⁶ entendiéndose a sí mismo, como artista, dentro de una experiencia de confinamiento.⁷⁵⁷

Todo lo que escribo sobre este papel -ha sostenido- se convertirá en un obstáculo entre el lector y el papel. El papel pasa a ser soporte no percibido. Lo mismo pasa con los objetos en relación a las palabras que los dominan. El consumidor de arte es un consumidor de obstáculos que nunca llega a la esencia de los objetos.⁷⁵⁸

⁷⁵⁴ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 25.

⁷⁵⁵ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, op. cit., s/n.

⁷⁵⁶ Ramírez, Mari Carmen, “Imperativos Morales: La política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer”, op. cit., p. 25.

⁷⁵⁷ Desde esta perspectiva, Mari Carmen Ramírez plantea que la pieza se podría interpretar también como un resumen de la crítica del papel libre y autónomo del artista, un preocupación en la que ahonda durante toda su producción. Realizando citas de elementos de obras clásicas de la vanguardia como la pipa de Magritte, los espejos rotos de Duchamp u objetos de Marcel Broodthaers plantea una suerte de crítica del artista moderno y su presunta autonomía y libertad de creación e innovación. *Ibidem*, p. 24.

⁷⁵⁸ Kalenberg, Ángel, “El conceptual latinoamericano”, op. cit., s/n.



Figura 35. Luis Camnitzer, *Objects are covered by their own image* (1986-1987), serie *Venice Project*. Instalación en sitio (dimensiones variables).

En este sentido, como comenta Mosquera, “no es una obra de denuncia sino de interiorización de la tortura”;⁷⁵⁹ evidencia el grado de extensión de la práctica en el continente, al extremo de haberse sumergido en la conciencia colectiva y la suya propia. Sobre todo en Uruguay, donde la tortura fue el procedimiento sistemático de represión previa

⁷⁵⁹ Mosquera, Gerardo, “Lo Político y Lo Étnico en Camnitzer”, op. cit., p. 28.

y durante la dictadura militar. Sin embargo, este trabajo no remite a imágenes explícitas, nisiquiera sugiere a través del acto imaginativo como sí lo hace la serie *Tortura uruguaya*, sino en los alcances físicos y psicológicos de la supervivencia a dicha práctica. Esta pieza escapa al horror y se concentra en la humanidad del torturado, en su supervivencia a la experiencia límite. Las frases *Any image was to be cherished under the circumstances* [Toda imagen debía ser apreciada bajo las circunstancias], *Fabrication sustained memory* [La fabricación sustuvo la memoria],⁷⁶⁰ *He tried to count the stars* [Él intentó contar las estrellas] o *He had offered it though without expectation* [Lo había ofrecido sin ninguna expectativa] remiten a la dimensión personal de la experiencia del confinamiento.

Mientras que en la serie *Tortura uruguaya* Camnitzer nos colocaba en ese lugar incómodo que es la experiencia del torturador, su accionar e imaginación en el acto mismo de la deshonra, en *Proyecto Venecia* el artista nos pone dentro del mismo ejercicio de la supervivencia. Ambas constituyen a su vez una especie de lugar de memoria que el artista elabora sin haber formado parte directa de dichos procesos cuestionando, de cierta manera, la formación de regímenes de verdad en la sociedad postdictatorial. Como comenta Geraardo Mosquera, “Una obra marginal, delicada y subjetiva acerca del horror implica una profunda familiaridad con él.”⁷⁶¹ ¿Cuál es en este caso la familiaridad de Camnitzer con la experiencia de la tortura?

Ambas series forman parte de la construcción de una memoria deslocalizada desde el exilio ya que no solo los presos políticos o las personas que sufrieron la tortura en su propio cuerpo fueron los sujetos involucrados en los procesos de la deshonra. También los insiliados, los exiliados e incluso los perpetradores formaron parte de ella, así como los medios y los organismos que constituyen en postdictadura los aparatos legales con los que combatir la barbarie. En este sentido, el trabajo de Camnitzer es una manera de reunificar la agencia que todos tenemos sobre estos hechos, la responsabilidad que tenemos sobre la reconstrucción de la memoria colectiva, la resistencia contra la individualización y cosificación de la vida que tuvo su momento paradigmático en el contexto dictatorial y en la aplicación de la tortura como manera de derrumbe de los tejidos sociales. Como explica Elizabeth Jelin, es extremadamente problemático centrar las legitimidades discursivas y testimoniales

⁷⁶⁰ Todas las traducciones de los títulos de las piezas de la serie *Proyecto Venecia* son nuestros.

⁷⁶¹ Mosquera, Gerardo, “Lo Político y Lo Étnico en Camnitzer”, op. cit. p., 29.

únicamente en las víctimas (corporales) de la deshonra, un monopolio de sentido que repercute en los procesos de la verdad y la justicia, así como en la batalla por las memorias.

En este punto es necesario introducir el rol de la acción estatal. En la medida en que no se desarrollan canales institucionalizados oficiales que reconozcan abiertamente la experiencia reciente de violencia y represión, la lucha sobre la verdad y sobre las memorias apropiadas se desarrolla en la arena societal, más que en el escenario propiamente político. En ese escenario hay voces cuya legitimidad es pocas veces cuestionada: el discurso de las víctimas directas y sus parientes más cercanos. Dada la ausencia de parámetros de legitimación sociopolítica basados en criterios éticos generales (la legitimidad del estado de derecho), las disputas acerca de quién puede promover o reclamar qué, acerca de quién puede hablar y en nombre de quién, quedan sin resolver. Este contexto de ausencia estatal favorece el hecho de que el sufrimiento personal (especialmente cuando se lo vivió en “carne” propia o a partir de vínculos de parentesco sanguíneo) se convierta en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad. Paradójicamente, si la legitimidad social para expresar la memoria colectiva es socialmente asignada a aquellos que tuvieron una experiencia personal de sufrimiento corporal, esta autoridad simbólica puede deslizarse (consciente o inconscientemente) hacia un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad.⁷⁶²

El trabajo de Camnitzer compone una utopía, un “[...] proceso a través del que uno busca la perfección, donde la perfección, como un espejismo, constantemente se distancia a la misma velocidad que uno cree que se acerca a ella. Algo similar a la revolución en la revolución...”.⁷⁶³ Tras la ruptura referencial y representacional que supuso el golpe, y que es parte constitutiva del fracaso del proyecto utópico de la modernidad (occidental) o de la liberación en los llamados países del tercer mundo, fue necesario reconstruir la economía de lo sensible, los regímenes de verdad escapando de las formulaciones que el aparato de disciplinamiento y de la tortura pretendieron instaurar. Como constata Nikolas Kompridis, “[...] hemos llegado a un punto en la historia de la modernidad donde la conciencia histórica y el pensamiento utópico se han dividido irremediablemente. Por eso, nuestro presente nos resulta oscuro, opaco, porque no puede conectarse ni con un pasado del que deriva su

⁷⁶² Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, op. cit., p. 36.

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 206.

diferencia ni con un futuro del que extrae su orientación”⁷⁶⁴ Un *presentismo* -en palabras de François Hartog- que en este contexto ha quedado anclado entre la imposibilidad de acceder a la referencialidad previa al golpe y la incapacidad de plantear nuevas formulaciones que escapen de las dinámicas del libremercado.

En el contexto de los procesos transicionales de los años ochenta en el Cono Sur, la promesa de la democracia encierra la continuidad de un sistema delegado a la economía de libre mercado. La palabra postdictadura encierra en su propio nombre la perpetuidad o el presentismo del disciplinamiento colectivo. Como dice Octavio Zaya, la utopía de Camnitzer es liberadora, “porque ha abandonado la ilusión que se deduce de imaginar la utopía como totalidad determinada. Él es obviamente consciente de que todas las utopías de la modernidad se transformaron fácilmente en pesadillas distópicas. A lo que nos enfrentamos, en cualquier caso, es a volver a confiar, a volver a creer.”⁷⁶⁵

¿Cómo el proceso de evocación, a través de la relación entre imagen, objeto y palabra, puede intervenir políticamente en la configuración de lo sensible? Los espectadores intervienen negociando sus significados desde los intersticios de las yuxtaposiciones así como lo hacen los historiadores en el proceso de reconstrucción de la historia, en la recodificación de los regímenes de verdad. Entendiendo la memoria como un proceso de construcción colectiva, sus obras abren la posibilidad de replantear y revertir las formas en que los discursos operan desde el poder. Ninguna pieza tiene una sola forma de narrativa posible y ese es el sentido que le da a la instalación, como espacio donde son posibles multiplicidad de sentidos. Su particular conceptualismo será la base para establecer mecanismos de imaginación evocativa, despertando en el espectador la auto-conciencia de su propio marco de referencia histórica y de su habilidad para efectuar cambios desde el presente, así como el funcionamiento de los propios procesos de construcción de memoria. Re-escribir y re-configurar la historia, en última instancia, implica el deseo transformador del presente, una declaración política de intenciones. En 1977 Camnitzer escribiría acerca de su exilio:

⁷⁶⁴ Nikolas Kompridis, *Critique and Disclosure. Critical Theory between Past and Future*, Cambridge (MA) y Londres: The MIT Press, 2006, p. 248.

⁷⁶⁵ Zaya, Octavio, “Los contextos del ejercicio del conocimiento”, op. cit., p. 25.

Percibo que me quedé flotando entre dos culturas, una que se me está haciendo ajena aunque no quiera, otra que me es ajena porque quiero y porque no concibo que no lo sea. Hace 13 años que estoy de paso, en estado provisorio. Son 13 años que llevaron al resto de la intelectualidad uruguaya a la cárcel o al exilio, que salvo el complejo de culpa y las coartadas, es lo mismo. Mi país ya no existe excepto en mi memoria. Soy ciudadano de mi memoria, la cual no tiene leyes, pasaporte o habitantes, solamente distorsiones.⁷⁶⁶

2.2. Horacio Faedo y la experiencia del Penal: representar la cosificación

En diversas producciones artísticas de la postdictadura uruguaya se puede apreciar el conflicto entre tortura, representación y supervivencia. El caso de Horacio Faedo (Riachuelo, 1928 - Colonia del Sacramento, Uruguay, 2015), cuya obra se desarrolla mayormente en los años posteriores al presidio en dictadura, es paradigmático. Realiza sus primeras esculturas en alambre y hierro a principios de los años cincuenta, época en la que se integra en el Movimiento Madí a partir del contacto con los artistas Rhod Rothfuss y Maria Freire. El encuentro de las formas y los espacios serán la base de su creación desde este momento. Mediante el recurso dominante de la línea y el plano estiliza las formas llegando en muchos casos a la abstracción pura. Trabaja en un inicio en hierro, a partir de diversas combinaciones de herramientas y piezas industriales en desuso. Posteriormente realiza experimentaciones con el marco recortado, dentro de la corriente “arte-invencción” y la inclusión de materiales de contraste como la madera, la cuerda, el granito u otros.

El caso de Faedo se podría acercar a la vía que Longoni y Mestman prefijan en relación al itinerario de finales de la década de los sesenta en la que la opción de la militancia política directa (incluso de la vía armada) fue parte de un proceso coherente con los imaginarios estéticos y artísticos en los que estaban ya inmerosos los artistas.⁷⁶⁷ Para éstos, el cambio constituía una continuidad en la radicalización artística, en el sentido del acercamiento del

⁷⁶⁶ Camnitzer, Luis, *Arte, Estado y no He estado*, op. cit., p. 20.

⁷⁶⁷ Longoni, Ana; Mestman, Marcelo, *Del di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*, op. cit.

arte a la vida; es decir, de una continuidad con la lógica emancipatoria, utópica y política de las vanguardias, claramente manifestada en Arte Madí. Faedo se vincula durante los años sesenta a la militancia a través de su integración al MLN-T. La urgencia de la lucha revolucionaria relegará la confluencia entre vanguardia artística y política que se venía dando en los años sesenta y muchos artistas como Faedo deciden decantarse por la acción directa.

Faedo formó parte del MLN-T, en el cual militó desde época temprana hasta que fue detenido en 1972.⁷⁶⁸ Estuvo nueve años preso en los cuarteles de Colonia y Montevideo (lugares donde estuvo detenido-desaparecido) y finalmente en el EMR1 del Penal de Libertad, desde 1972 a 1981.⁷⁶⁹ Su obra se encuentra en una geografía de tensiones estéticas y políticas. Su escultura poética trabaja con la línea y con el vacío buscando, en sus propias palabras, “el caos del plano”. Modela el hierro o, como él solía decir, “el fierro”, suavizándolo, haciéndolo poroso, maleable, humanizándolo. Su inmensa y poco conocida obra es una ardua búsqueda humanista en contra de la alienación; su poesía matérica fue una forma de supervivencia. Tras salir de la cárcel en 1981 se vuelca en la creación escultórica en su taller de Riachuelo (Colonia), donde pasará días enteros ensamblando, inventando, creando y componiendo a base de soldadura y fusión de las formas.

A pesar de sus múltiples interpretaciones, su obra no es indiferente a la crítica política o a la de la propia civilización, la modernidad y sus relaciones con el medio; alcanzando como objetivo las distintas manifestaciones de la expresión vital, generalmente angustiada, materializadora de una agonía existencial profunda. Algunas de sus series principales

⁷⁶⁸ Durante sus años de militancia en el MNL-T en los años sesenta tiene contacto con figuras prominentes del socialismo latinoamericano, entre ellos, Emilio Furgoni y Alfredo Palacios (exiliado en Uruguay durante la dictadura peronista en Argentina a quien recibe en Colonia del Sacramento). Tiene reuniones con otros fundadores que venían de Montevideo y otros departamentos como los “cañeros de artigas” y Raúl Sendic, a quien conoce en 1960. Medici, Antonella, *Entrevista a Horacio Faedo*. Colonia del Sacramento, Uruguay, enero-febrero de 2012.

⁷⁶⁹ Horacio Faedo ingresa en el EMR1 (Establecimiento Militar de Reclusión N° 1) del Penal de Libertad el 28 de junio de 1972 y permanece en detención hasta el 27 de Febrero de 1981. Las fuentes para la obtención de los datos de ingreso en el Penal, salida, localización y régimen de detención son el “Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia” (DNII), el informe “7 meses de lucha antiterrorista” (7MLA), publicado por el Ministerio del Interior a finales de 1972, la “Nómina del Servicio de Información de las Fuerzas Armadas” (N. SIFFA 1985) y el “Instructivo para el manejo del listado de personas sindicadas como extremistas significativas a febrero de 1985” (Instvo. 1985) del Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII). En Rico, Álvaro *et al. Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985. Las violaciones a la integridad física y la libertad de las personas* (tomo II), op. cit., p. 65-131.

Máscaras (1985-1987), *Fierros* (1985-1993), *Sobre el tratamiento de las variaciones en el tema del marco* (1990-1996), *La escultura: caos del plano* (1995-2000), *Tratado del ángulo: Estudios sobre la cinta de Moebius* (1995-2000) o *Tratado del cubo* (2000-2004) son un ejemplo de una estética que va más allá de la abstracción o figuración, o de la referencialidad a las formas de la tortura; apelan a la ruptura, a la pérdida y a la imposibilidad.

2.2.1. Horacio Faedo y el contexto artístico coloniense de los años cincuenta

Uno de los periodos fundamentales para la formación estética del artista Horacio Faedo transcurre durante los años cincuenta, su etapa de formación en la escuela secundaria y juventud en Colonia del Sacramento. Durante estos años diversos agentes, corrientes y sinergias encontraban lugar en dicha localidad en un clima de significativas renovaciones en las artes visuales vinculadas a la aparición y propuestas de Arte Madí, cuyas influencias proporcionarán un importante aliciente al joven coloniense. Durante esta década, Faedo se vincula con el grupo Arte Madí, de cuya relación son testigo sus poesías publicadas en la revista *Arte Madí* (1954)⁷⁷⁰ y en el libro *Antología Madí* (1955),⁷⁷¹ como también lo es su primera escultura de 1954. Este contacto primerizo con el movimiento se debe a dos razones principales. Por un lado, al interés precoz por el arte moderno y el estudio de la geometría que su maestra María Freire, en el contexto del liceo de Colonia del Sacramento, supo transmitirle. Por otro lado, a la amistad que cultivó con el artista Rhod Rothfuss, quien en ese entonces también trabajaba como profesor en la misma localidad.

Tal como explica Gabriel Peluffo Linari, los años cincuenta suponen en Uruguay un “momento de gestación de todos los agentes sociales y culturales que intervendrán en los sesenta [...]”, lo cual le otorga un fuerte componente transicional al período y supone la “[...] consolidación y caracterización de nuevos valores materiales y morales surgidos del ambiente intelectual e industrial de la posguerra.”⁷⁷² La situación bélica durante los años cuarenta había producido un cierto aislamiento del país respecto a Europa, que se había visto

⁷⁷⁰ *Arte Madí*, n° 7-8, 1954.

⁷⁷¹ Kosice, Gyula (ed.) *Antología Madí*. Buenos Aires: Ediciones Madí, 1955.

⁷⁷² Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 112.

fuertemente reflejado en el ámbito cultural. Sin embargo, paralelamente, esta situación había renovado “[...] las expectativas sociales y culturales internas al propiciar una inventiva en todos los campos de la producción manufacturera alentada por el impulso de las industrias sustitutivas de importaciones.”⁷⁷³ En el contexto del desarrollo industrial de los años cuarenta diversas fábricas y empresas de explotación de materias primas y manufactureras tuvieron un auge sin precedentes en la región. Empresas nacionales e internacionales como la argentina Sudamtex se instalaron en las orillas uruguayas, concretamente en la ciudad de Colonia y sus alrededores, como Boca de Rosario o Conchillas.

Horacio Faedo nace en el contexto de las explotaciones areneras de la empresa argentina Indaré, ubicada en las costas de Riachuelo (Colonia, Uruguay) desde 1918, de las que su padre era el jefe técnico. Nacido en esta localidad el 22 de mayo de 1928, Horacio fue el menor de tres hermanas. Como él mismo solía contar, su interés por el arte nació muy tempranamente, cuando a los siete años su padre le regaló un banquito de carpintero con sus herramientas y empezó a esculpir la madera. Siempre recordaba lo importante que había sido durante su infancia y adolescencia su Riachuelo natal y Boca de Rosario, donde había vivido muy de cerca el frenético trabajo en las canteras de arena y piedra, admirando el trabajo de los obreros. Para Peluffo Linari, en el ámbito local uruguayo la vanguardia de los años cuarenta y cincuenta se apoyaba en “Las experiencias en los contextos fabriles [...]” que “[...] beneficiaron a los artistas en su destreza manual, manipulación de materiales y mecanismos muchas veces astutos en sus obras [...]”⁷⁷⁴. El contacto con las labores de la cantera tuvo en Faedo decisiva influencia en la estética y el proceso técnico de su trabajo, así como en la selección de los materiales para éste, compuesto en base a restos de antiguas máquinas y herramientas usadas por aquellos trabajadores de la cantera. La empresa fue la industria extractiva de arena y piedra más grande del Uruguay en su momento y todo el producto era destinado a Buenos Aires, ubicado a unos cincuenta kilómetros de la localidad.

Su padre es visto por Horacio como una persona autodidacta, inteligente, creativa e intuitiva, “un gran técnico que se hizo partiendo de su trabajo de herrero.”⁷⁷⁵ Desde los cinco años éste lleva a su hijo a la oficina, a los talleres de herrería, de carpintería, donde Faedo aprendió a manipular el hierro en una fragua, machacarlo en la bigornia y doblarlo: “[...] iba

⁷⁷³ *Ibidem.*

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁷⁵ Rodríguez, María Delma, *Entrevista a Horacio Faedo*. Colonia del Sacramento, 14 de octubre de 2009.

con mi padre a los talleres, a los varaderos, y el fierro estaba en todos lados. Estaban las chispas de las soldadoras, las máquinas [...] y la gente, con todo lo que de ella hay que aprender todos los días.”⁷⁷⁶ Allí se pudo familiarizar con las usinas, las rompedoras de piedra, los varaderos donde se reparaban enormes barcos, chatas, areneras de carga en enormes bodegas. “Una de las especialidades de mi padre fue la clasificación de la arena para la construcción de diversas estructuras. Por suerte me llevaba con él, desde que tenía cinco años, a recorrer los arenales, a ver cómo era la arena en cada lugar, en distintos lugares de la costa, y así hizo toda una clasificación de la arena en las costas de Colonia y la característica de cada arena hacía que se hiciera una estructura determinada [...] Todo eso me familiarizó con las canteras de piedra [...]”.⁷⁷⁷

Pero esta experiencia no tuvo únicamente una influencia técnica y estética, sino que fue decisiva en la construcción de una dimensión social en su futura creación artística, así como de su militancia política. Sumado a las posturas radicales y revolucionarias propias de los postulados de Arte Madí, las experiencias vividas en el contexto fabril acentuaron su enfoque materialista y su interés por carácter social del arte. En este momento los trabajadores de la fábrica vivían en forma de colonia en los alrededores de las canteras, donde “[...] se había generado una forma de universo, de todos los idiomas, y esos obreros vivían en unas casillas, hechas por la empresa, para tenerlos ahí, de una sola pieza, y ahí los explotaban a su antojo. Entonces, junto con muchas cosas [...]” vi “[...] directamente la explotación del hombre por el hombre.”⁷⁷⁸

A principios de los años cuarenta se traslada con la familia de Riachuelo a Boca de Rosario ya que la explotación arenera de Riachuelo empieza a disminuir por el exceso extractivo.⁷⁷⁹ Se empieza a fraguar en Faedo una sensibilidad hacia la vida y las condiciones laborales de los obreros en un momento en el que paralelamente al auge industrial comienza a generarse una conflictividad política alentada por los teorías anticolonialistas y la teoría de la dependencia. Durante estos años se precipitan las utopías sociales junto con las nuevas conductas de la sociedad de consumo que tendrán su culminación y quiebre durante la década

⁷⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷⁷ Medici, Antonella, *Entrevista a Horacio Faedo*, op. cit.

⁷⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁷⁹ Rodríguez, María Delma, *Entrevista a Horacio Faedo*, op. cit.

del sesenta. Un ambiente que, por otro lado, empieza a propiciar un cierto sentimiento de incredulidad e ironía ante la modernización y el desarrollo, así como una visión de decadencia y decepción hacia la industrialización y la tecnología propia de la posguerra.

Faedo cambia de una escuela urbana en Riachuelo a una escuela rural en Boca de Rosario, donde comienza sus estudios secundarios. Su rendimiento escolar fue deficiente y ostentaba una conducta indisciplinada por lo que fue finalmente expulsado de la institución. Tras la jubilación de su padre se trasladan a Colonia del Sacramento, cursa parte de la secundaria en Colonia y posteriormente va a estudiar el grado preparatorio a Montevideo en el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo. Durante el primer año de preparatorio tiene que hacer una elección y surge la posibilidad de orientarse hacia las ciencias económicas. A pesar de haber cultivado una intensa vida social en la capital, no le convence seguir con la vida académica y vuelve a Colonia después de medio año. Faedo tenía aptitudes e interés por el dibujo y decide retomar las clases preparatorias. Es en este momento que conoce a la artista María Freire, en 1951, siendo su alumno de arte en el Liceo Secundario de Colonia del Sacramento. Para Faedo, lo que más le interesaba de sus clases era trabajar con figuras geométricas como el círculo, el cuadrado y el triángulo. Asiste a las clases y participa de las actividades que Freire organizaba con los alumnos, como las exposiciones de fin de curso.

Durante los años cincuenta Faedo comienza a trabajar en la empresa argentina Sudamtex, una fábrica textil que tenía diversas sedes, una de ellas en Colonia del Sacramento. Su trabajo consistía en realizar las fórmulas para los tintes de las telas, una tarea de precisión técnica que estuvo desarrollado durante ocho meses. Posteriormente, comienzan a producirse una serie de conflictos internos y escándalos por el apoyo a los intentos de organización sindical y la demanda de mejores condiciones para los trabajadores. Por el momento, Faedo ya tenía sus convicciones revolucionarias si bien en ese entonces no existían las condiciones para materializarlas. Tras los conflictos de Sudamtex y el fracaso en la organización obrera decide renunciar y establecerse en Rosario, donde residía su hermano mayor, Norberto Faedo, dentista. Aprende con su hermano el oficio de protésico dental y comienza a dedicarse, sobre todo, a los trabajos realizados en acrílico para las prótesis completas y al trabajo del metal (oro en concreto) para los pósticos. Este nuevo oficio le permite volver a la capital de Colonia e instalar un taller en la que era la casa de su padre. Al poco tiempo ya tenía mucho trabajo como protésico y comienza a construir la que sería su futura vivienda en

la calle Rio Negro en el centro de Colonia del Sacramento, colindante a la casa familiar, en la que permanecería el resto de su vida.

En esta década la relación entre obrero manual y artista adquiere un sentido menos retórico y más real, en la medida que estos tópicos se conectan en la práctica cotidiana de muchos intelectuales de clase media que son también obreros de la industria. Así como Faedo es parte de esta construcción entre revolución y vanguardia, lo fue el mismo Rhod Rothfuss que también se había visto influido por sus experiencias como trabajador fabril, o Ernesto Vila como trabajador de una fábrica metalúrgica, un aprendizaje que se verá reflejado en las resoluciones prácticas de su trabajo artístico.⁷⁸⁰

En el mismo momento que algunos intelectuales de la izquierda política profundizan la vertiente “realista” buscando ampliar su plataforma social y política, otros se sienten atraídos por el lenguaje simbólico del progreso técnico y científico, por la euforia liberal, por el peso de las formas industriales en la vida cotidiana, por el impulso de los “valores universales” recuperados después de la guerra, y adhieren a un trabajo pictórico en el campo de la abstracción geométrica, o de la investigación en el diseño y de las derivaciones morfológicas de las nuevas tecnologías, aspirando devolver el arte, indirectamente por esa vía, a los más amplios sectores de la sociedad.”⁷⁸¹

2.2.2. Horacio Faedo, María Freire, Rhod Rothfuss y el *marco recortado*: del plano a la dimensión.

En 1944 Rhod Rothfuss publica en la revista *Arturo* la propuesta teórica y programática del “marco recortado” en su manifiesto “El marco recortado: un problema de plástica actual”. En éste se proponía la ruptura con el formato tradicional cuadrilátero del marco y, por consiguiente, con la construcción ilusoria de la perspectiva renacentista. En vez de esto, la pintura podría, a partir de este momento, tener un impacto físico-sensorial independiente de toda forma de imitación de la naturaleza. La pintura se convertiría en algo “[...] que empiece

⁷⁸⁰ Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 120.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 121.

y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”.⁷⁸² El polémico ensayo de Rothfuss sitúa la importancia de lo objetual de la pintura por sobre su potencial representacional y pictórico. El concepto de invención, desde esta perspectiva, comienza con la obliteración de la ventana rectangular del plano pictórico, que hace las composiciones más dinámicas y les permite interactuar de nuevas maneras: “Una pintura con marco regular hace sentir una continuidad del tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo con la composición de la pintura.”⁷⁸³

A través de sus manifiestos y la construcción de sus piezas concretas Rothfuss venía a proponer una crítica a la autonomía del arte en dos sentidos. Por un lado, proponía un cambio radical respecto al arte y su relación con la esfera social, es decir, entre objeto y contexto; por otro lado, la objetualidad de sus piezas pictóricas “recortadas” traspasarían los límites disciplinarios entre escultura y pintura, anticipando algunas propuestas del minimalismo y el cinetismo de los años cincuenta. Tal como explica Alexander Alberro:

Rothfuss opens the possibility of integrating the spatial environment into the logic of the work. The new abstract art that he announces is dialectical in nature, generating an unlikely coupling between the purely autonomous artwork and its physical and architectural context. Here Rothfuss differs in an important way from Torres-García, for whom the integrity of the art object, its delimited totality, was fundamental. This was the case even with Works such as the *Madera planos de color*, constructions in wood that often broke with the orthogonal orientation of painting.⁷⁸⁴

En el primer número de la revista *Arte Madí* publicado en 1947 se incluía un artículo titulado “Escultura Madí” donde se reflexionaba acerca de los modos y procesos de la creación escultórica para el movimiento. Escrito por Gyula Kosice el texto comenzaba con el siguiente postulado: “[...] la dicotomía de una escultura plural y otra estática reside en la

⁷⁸² Rothfuss, Rhod, “El marco recortado. Un problema de plástica actual”, op. cit., p. 60.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 60.

⁷⁸⁴ Alberro, Alexander, “To find, to create, to reveal: Torres-García and the Moderns of Invention in Mid-1940s Río de la Plata”, en V.V.A.A., *Torres García, the Arcadian Modern*. New York: MOMA, 2015, p. 115. “Rothfuss abre la posibilidad de integrar el entorno espacial dentro de la lógica de la obra. El nuevo arte abstracto que anuncia es en naturaleza dialéctico, generando un acoplamiento improbable entre la obra en sí y su contexto físico y arquitectónico. Aquí Rothfuss difiere de manera importante de Torres-García, para quien la integridad del objeto de arte, su totalidad delimitada, era fundamental. Este fue el caso incluso de obras como *Madera planos de color*, construcciones en madera que a menudo rompían con la orientación ortogonal de la pintura.” [La traducción es nuestra.]

diferenciación real de una distancia a otra y su recorrido. Este fenómeno de desplazamiento, conversión y mudanza de formas, sean o no articulables, determina e invade zonas desconocidas de toda la escultura anterior, la móvil a motor inclusive.”⁷⁸⁵

A pesar de que ya se asume la posibilidad de los mecanismos reales de movimiento no ilusorios para la escultura, la reflexión de Kosice remarca el valor otorgado al espacio y al recorrido, que implica una reflexión sobre el propio factor espacio-tiempo que podemos observar ya en las ideas que Rothfuss había problematizado con su marco recortado en 1944. La reivindicación de la pintura como objeto y la dependencia del marco al *diseño* de ésta, habían hecho que los límites de la misma presentaran la necesidad de ser observada y habitada por el espectador activamente, dificultado una visión global en su conjunto y multiplicando la posibilidad de los “recorridos” de la mirada. En el caso de las piezas no articulables de Rothfuss como *3 círculos rojos* [Figura 26] o *Pintura Madí* [Figura 27], son las distancias que impone el marco desestructurado las que constituyen la propia pintura/objeto en la activación visual producida por la interacción del contexto y del público.

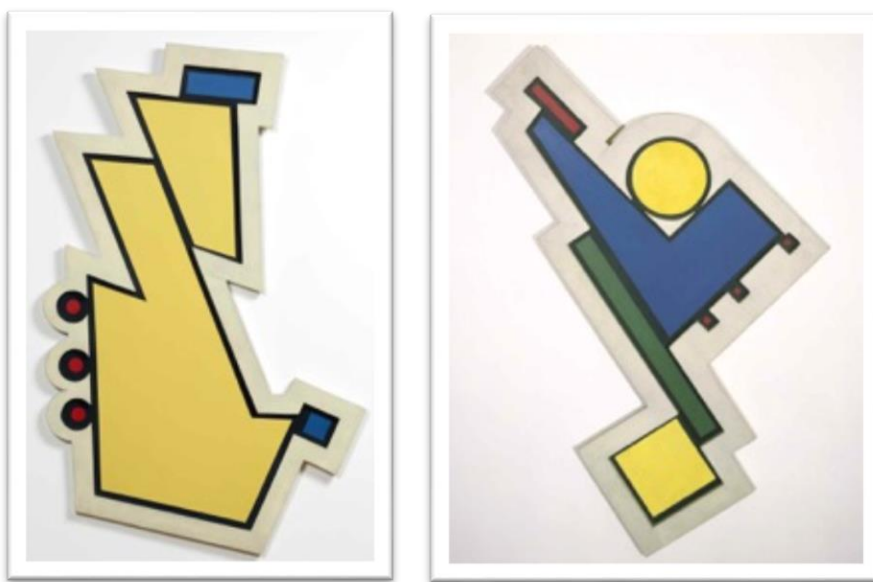


Figura 36. (izquierda) Rhod Rothfuss, *3 círculos rojos* (1948). Esmalte sobre madera con marco recortado (100 x 70 cm). Figura 37. (derecha) Rhod Rothfuss, *Pintura Madí* (1948). Esmalte sobre madera con marco recortado (81.5 x 47 cm).⁷⁸⁶

⁷⁸⁵ Kosice, Gyula, “La escultura madí”, *Arte Madí*, n° 1, 1947, p. 28.

⁷⁸⁶ Para descripción de las piezas véase Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. En línea: <http://malba.org.ar/coleccion-online/alfabetico/R/?idobra=2001.143>

[...] por el movimiento rotativo aplicado por Rothfuss, la base en la escultura *madí* se ve frente a un nuevo orden de equilibrio, el provocado por la distancia. Este nuevo hecho y el de Carmelo Arden Quin con sus esculturas en una base transformable, con el movimiento rotativo aplicado al medio de la forma y el lineal a todo lo largo de la base, vienen a proyectar la escultura a nuevos campos de invención donde, como se ve, la base no se destruye como elemento de composición. No olvidemos que podemos recorrer toda la estructura con la certeza de hallar una nueva base en cada parte o prescindir de ella simplemente.⁷⁸⁷

La misma desarticulación de los márgenes y del marco entendido como contenedor que había propuesto Rothfuss se verían reflejados en la concepción escultórica que Carmelo Arden Quin desarrolla en sus piezas con “base transformable”. La base rompe con su unicidad y rigidez, pasa a multiplicarse y ser parte activa como elemento compositivo. Encontrar sus multiplicidades dependerá del propio recorrido de la mirada y también del cuerpo, que compondrá el objeto en su totalidad, hecho que destaca la importancia de la participación del espectador para completar el propio sentido de la pieza, como es el caso de la serie *Estructuras extensas* (1946) [Figura 29 y 30]. Esta distancia que en la activación performativa implica recorrido y, por tanto, tiempo, también se ve en piezas de Rothfuss que contienen movimiento real como *Escultura con movimiento rotativo* [Figura 28] y en su propio concepto de “Pintura articulada”.

⁷⁸⁷ Kosice, Gyula, “La escultura *madí*”, op. cit., p. 29.



Figura 38. Rhod Rothfuss, *Escultura con movimiento rotativo* (1947).



Figura 39. (izquierda) Carmelo Arden-Quin, de la serie *Estructuras extensas* n. 2b (1946). Madera de sándalo laqueada, vidrio y piezas de hierro. Figura 40. (derecha) Carmelo Arden-Quin, de la serie *Estructuras extensas* (1946). Madera pintada, vidrio, metal y baquelita (45 x 24 x 26.7 cm).

Otra de las relaciones fundamentales para entender el trabajo de Horacio Faedo y el núcleo cultural de Colonia durante los años cincuenta es la figura de María Freire (Montevideo, 1917-2015), una de las artistas uruguayas fundamentales para entender el movimiento abstracto en Uruguay, al igual que lo fue su compañero José Pedro Costigliolo (Montevideo, 1902 –1985).⁷⁸⁸ La artista forma parte de una genealogía otra, desligada de las enseñanzas del maestro Torres García pero que evoluciona, tras pasar por un breve período de producción concreta, hacia el desarrollo de la abstracción geométrica.⁷⁸⁹

Durante los años cuarenta Freire se presenta a una oposición para ejercer el magisterio de Dibujo en la Enseñanza Secundaria, de la cual obtiene el primer puesto. Sin embargo, la titularidad no le proporciona una plaza en la capital y es enviada a la ciudad de Colonia del Sacramento, donde permanecerá varios años. La ciudad está ubicada en un punto estratégico, a medio camino entre Buenos Aires y Montevideo y fue, durante esta época, muy transitada por artistas bonaerenses y montevidianos en un ambiente de bohemia. Durante esta época como profesora en Colonia, Freire entabló una relación de amistad con Rhod Rothfuss, quien ejerció la docencia como ella en esta ciudad. Dialogaron sobre arte. Ella era profesora de

⁷⁸⁸La artista forma parte de una construcción de la historia del arte incompleta y discriminadora con las producciones creadas fuera de las fronteras occidentales. Es recién en el año 2001 que se le dedica por primera vez un estudio razonado sobre su obra, realizado por Gabriel Pérez-Barreiro, más de cincuenta años después de que realizara sus primeras piezas en los años cuarenta. Freire es, en este sentido, parte de un continente que ha sido históricamente desplazado de las narrativas sobre la abstracción y relegado a las teorías “narrativas”, “identitarias” y “de diferencia”, en cuyo conflicto yace la tendencia a asociar al hemisferio norte únicamente como contenedor del “[...] arte puro, que puede tratar temas inherentes a la propia producción artística [...]”. A principios de este milenio aún no había una historia de la abstracción que hiciera justicia con estas producciones e incluyese la participación latinoamericana en la historia del movimiento: “Todavía estamos a la espera de una historia de la abstracción que incluya y analice la complejidad y riqueza de movimientos como Arte Madí argentino, el Concretismo y el Neoconcretismo brasileño, o el de los artistas No-Figurativos uruguayos alrededor de María Freire y su marido José Pedro Costigliolo”, sentenciaba Pérez-Barreiro en el año 2001. Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit., p. 9-10.

⁷⁸⁹ Desarrolla su formación entre 1938 y 1943 con Guillermo Laborde y el escultor Antonio Pena en la Sección de Artes Plásticas de la Universidad del Trabajo, asiste a las clases de escultura con Severino Pose (1894-1963) y de pintura con José Cuneo (1887-1977) en el entonces Círculo de Bellas Artes, a lo que se le sumó una etapa junto al escultor Eduardo Díaz Yepes (1910-1978) durante 1950. Si bien en términos generales los artistas uruguayos carecían por aquella época de contacto directo con sus correlativos europeos debido a la situación bélica en el viejo continente, sí hubo un acercamiento al panorama artístico europeo a través de algunos pocos materiales impresos como la revista *Art d'aujourd'hui*, que empezó a llegar a Uruguay a partir de 1947, importada por la librería Humanitas. Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 116. Sin embargo, el acceso de María Freire a este tipo de material se realizaría algún tiempo antes, a través de las revistas de arte que el poeta chileno Humberto Rivas Casanueva enviaba a la hermana menor de Freire desde Alemania, donde se hallaba realizando su investigación doctoral dirigida por Martin Heidegger. Carbajal, Miguel, *Las vanguardias irrumpen en los cincuenta: María Freire, José Pedro Costigliolo*, en Tejería Loppacher, Gustavo (ed.) *Antología María Freire, José Pedro Costigliolo*. Punta del Este: GTL Art Gallery – tejería Loppacher, 2006, p. 23.

Dibujo de Enseñanza Secundaria y de Historia y Cultura Artística en el Bachillerato de Arquitectura y Rothfuss era profesor de Dibujo en la Escuela Industrial de Colonia del Sacramento. Es a través de este último que Freire conoce a Gyula Kosice quien estuvo, durante aquellos años, muy cerca de los creadores uruguayos, especialmente de Rothfuss.⁷⁹⁰

Uno de los primeros trabajos de Historia del Arte uruguayo con vocación sistemática es el del historiador y crítico José Pedro Argul *Pintura y escultura del Uruguay: historia crítica* (1958) en la que posiciona a Freire dentro de la escuela concretista, señalando la “desobjetivación extrema” de sus trabajos.⁷⁹¹ La misma impresión comparte Fernando García Esteban en su libro *Artes Plásticas del Uruguay en el siglo veinte* (1970), con un relato más cercano a la crónica, que describe la producción de Freire como “revisionista” por su interés geométrico y estrictamente relacionada con la búsqueda concreta: “Dentro de ese camino de franca revisión escultórica por lo geométrico, María Freire asume responsabilidad concreta y segura en la exaltación lírica que cabe a toda estructura regulada.”⁷⁹² Si bien es cierto que durante esta época la artista tuvo un breve período de interés y contacto con el movimiento, Freire nunca formó oficialmente parte de Arte Madí y se mantuvo rigurosamente dentro del arte no figurativo,⁷⁹³ su obra posterior se ha desarrollado prácticamente contraria a las premisas madí.

A pesar de algunas similitudes ocasionales en el estilo y el lenguaje visual, Arte Madí y Arte No Figurativo eran prácticamente opuestos en la forma en la que articulaban sus propuestas. Arte Madí se ocupaba sobre todo de la provocación con una obsesión casi Dadá por la propaganda y la agitación, a expensas muchas veces de las propias obras de arte. Los artistas del Arte No-Figurativo, sin embargo, se centraron en su propio quehacer plástico y su unión en un solo grupo que debía más al interés por tener un frente amplio de solidaridad y de apoyo mutuo que al deseo de crear una especie de partido político con normas y dogmas.⁷⁹⁴

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

⁷⁹¹ Argul, José Pedro, *Pintura y escultura del Uruguay: historia crítica*. Montevideo: Publicación de la Revista el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1958, p. 211.

⁷⁹² García Esteban, Fernando, *Artes Plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. Montevideo: Universidad Publicaciones, 1970.

⁷⁹³ Kalemberg, Ángel, “Los Geométricos”, en V.V.A.A. *Arte Uruguayo: de los maestros a nuestros días*. Montevideo: El País – Testoni Estudios, s/f. Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire. Cinco décadas de abstracción*, op. cit.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 11.

Algunos investigadores ponen de manifiesto que una de sus piezas primerizas es titulada MADÍ y data aproximadamente de 1952 [Figura 31]. Se trata de una escultura articulada de dimensiones medianas realizada en hierro cromado, en la que se puede ver, por un lado, un interés por la composición de las figuras geométricas más básicas: el cuadrado, el círculo y el triángulo.⁷⁹⁵ Pero, además, contiene una preocupación imperante por el movimiento en los objetos concretos, un tema en el que diversos artistas madí ya estaban incursionando, cómo es el caso de Carmelo Arden Quin y el propio Gyula Kosice, estableciendo los antecedentes de lo que sería la búsqueda cinética en los años posteriores.

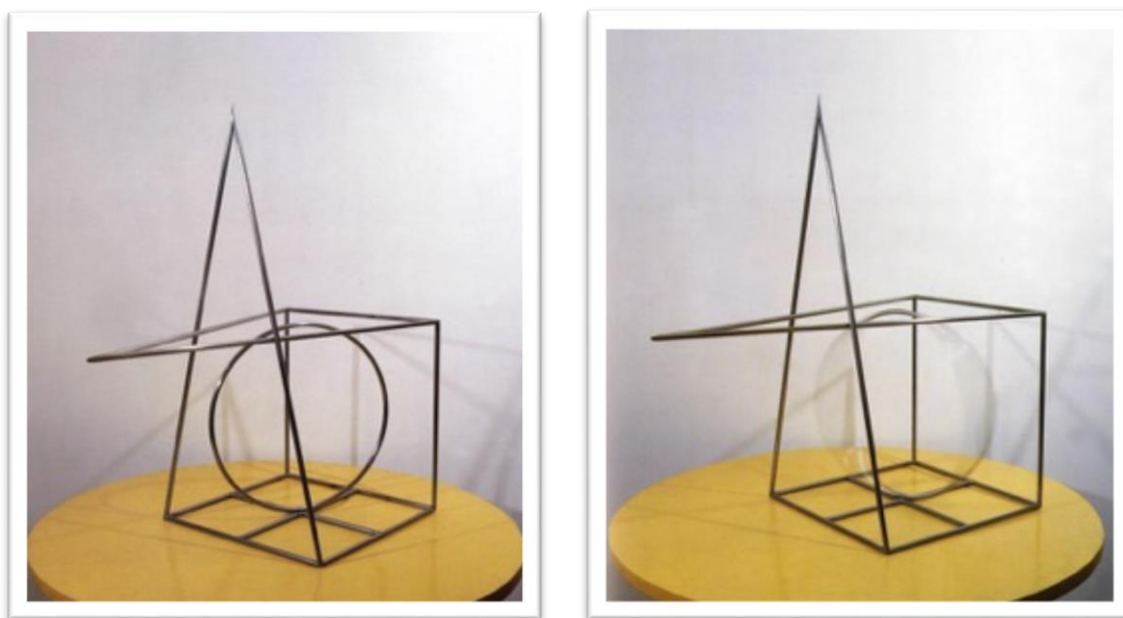


Figura 41. María Freire, *Construcción Madí* (1952). Hierro cromado en plata (100 x 52 x 50).⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ Existen algunas divergencias en la catalogación de esta pieza. Según la catalogación que Gabriel Pérez-Barreiro realiza en 2001 para el catálogo razonado de María Freire, la pieza figura sin título y está registrada en Montevideo como lugar de realización. Sin embargo, existen suficientes evidencias de que la artista se encontraba enseñando en Colonia del Sacramento por esos años, y que las piezas desarrolladas en esos momentos se realizaron, por ende, en la ciudad de Colonia. Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit. Carbajal, Miguel, *Las vanguardias irrumpen en los cincuenta: María Freire, José Pedro Costigliolo*, op. cit., p. 9.

⁷⁹⁶ En el catálogo del libro *María Freire: cinco décadas de abstracción* Gabriel Pérez-Barreiro la cataloga como *Sin título* (c. 1951-1952). Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit., p. 144.

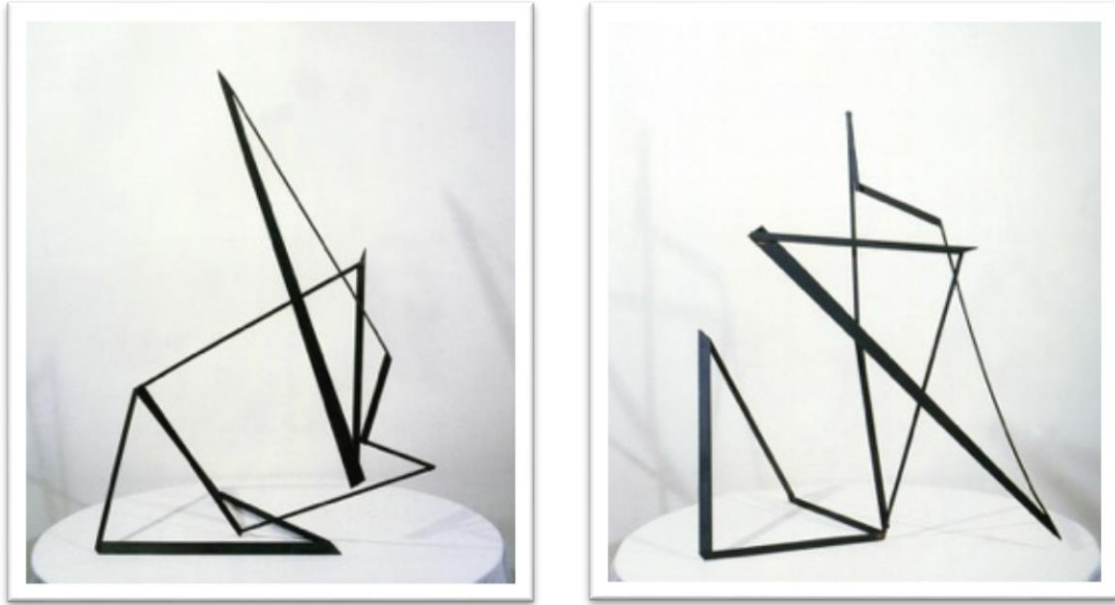


Figura 42. María Freire, *Escultura articulada* (1951). Hierro (119 cm).

La época de Colonia es un momento de fuertes descubrimientos para Freire. Por un lado, del arte africano, por el cual desarrollará un profundo interés con importantes repercusiones en su producción artística. Por otro lado, abrirá las puertas plenamente al modernismo, de lo cual las esculturas de esta época serán el mayor testimonio. La serie de máscaras realizadas en la década de los cuarenta es una de las primeras producciones de Freire en las que se puede ver la influencia de las máscaras africanas, pero, además, un interés por el “[...] análisis formal y las posibilidades de las formas africanas en la abstracción moderna.”⁷⁹⁷

⁷⁹⁷ Tal como explica Pérez-Barreiro, a pesar de la importante presencia africana en el continente, existen pocos ejemplos de influencia directa del arte africano en el arte moderno en América Latina. Según explica, esto podría deberse a que los elementos no europeos de las vanguardias históricas ya habían llegado digeridos a Latinoamérica por éstas, proceso del que Picasso sería un claro ejemplo. Los experimentos de María Freire con las máscaras africanas en los años cuarenta son una “rareza” en donde el predominio de un enfoque formalista sobre las piezas rompen con la visión “ritualista”, “mágica” o “salvajista” que se solía tener sobre éstas. La resolución *Art Decó* de algunas máscaras no hace ninguna concesión a la “autenticidad” de los originales, o a la creencia en que el contacto con las culturas primitivas pudiera tener un sentido más allá del formal y plástico. Así como Torres García, María Freire mantiene un interés constante por encontrar absolutos formales en el arte mundial. No obstante, en oposición a Torres García, siempre insiste en traducir lo que encuentra a un lenguaje lo más contemporáneo posible, sin renegar nunca de su compromiso ideológico a la abstracción y al formalismo. Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit., p. 12-13.



Figura 43. María Freire, *Máscara* (1948). Yeso pintado (21 x 10 x 9 cm.).

La obra de Freire compone una búsqueda dentro de las propias construcciones formales y no una alusión directa de los signos precolombinos, africanos o medievales, contrariamente a la propuesta torresgarciana. Freire prácticamente propone un juego formal, en el que el signo queda conectado únicamente con su mera construcción formal y desplazado de su contenido y contexto. Este es el caso de una de sus series posteriores, *Sudamérica*, cuyo nombre es resultado de una anécdota que remarca claramente la visión crítica de la artista sobre la construcción de los signos en los imaginarios globales. Varios autores se hacen eco de estos hechos.⁷⁹⁸ El nombre de la serie es fruto de una anécdota en la interpretación de la pieza en la galería belga Les Contemporaines en 1959. Freire presenta una serie de piezas

⁷⁹⁸ Entre ellos Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit. Carbajal, Miguel, “Las vanguardias irrumpen en los cincuenta: María Freire, José Pedro Costigliolo”, op. cit.

inspiradas en llaves medievales a las que sin embargo el mismo público bautiza como *Sudamérica*, pese a su raíz europea, convocados por un aparente imaginario americanista en las formas.

Gabriel Pérez-Barreiro resalta dos características fundamentales de la trayectoria artística de Freire. Por un lado, su compromiso con el medio de la escultura: “El formalismo de su obra siempre tiene una cualidad volumétrica, que problematiza pero no contradice la integridad del plano pictórico. Casi toda su obra bidimensional podría ser transferida a la tridimensionalidad, a pesar de que realizó relativamente pocas obras en tres dimensiones.” De estos años en Colonia data la mayor parte de sus esculturas, con un lenguaje que abandonará a mediados de la década para centrarse definitivamente en la pintura (no es hasta los años noventa que la artista retomará la escultura tras el fallecimiento de Costigliolo con una voluntad revisionista respecto a su propia trayectoria). Esta “nueva escultura”, tal como la llamaría su coetáneo José Pedro Argul, “que no tenía prácticamente precedentes en el país”,⁷⁹⁹ está compuesta en base a hierros, alambres y material plástico, generando un juego con los espacios abiertos y dinamismo.

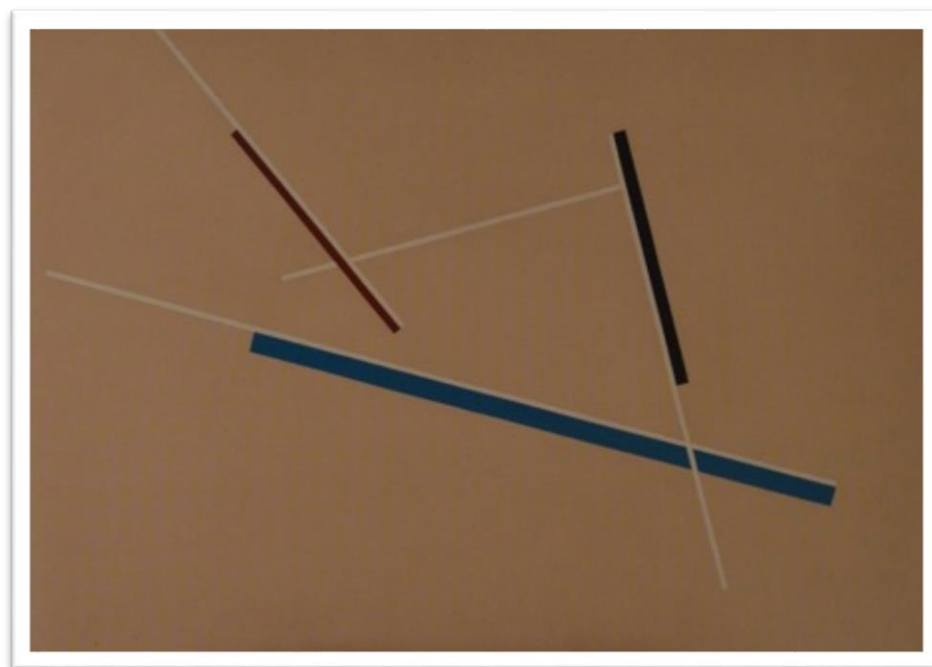


Figura 44. María Freire, *Composición* (1954).

⁷⁹⁹ Argul, José Pedro, *Pintura y escultura del Uruguay: historia crítica*, op. cit., p. 211.

Por otro lado, su segunda característica “[...] radica en la búsqueda constante de formas gráficas que puedan transmitir significado, pero sin ilustrar ni narrar.”⁸⁰⁰ Sus construcciones sin volumen compuestas a partir de alambres y cintas de hierro, a veces cromadas y otras cubiertas con pátina natural. Parecen componerse en base a trazos bidimensionales, como si de un dibujo sobre el espacio se tratase. Paralelamente, la pintura de esta época parece poseer una voluntad volumétrica, como si cada forma que pintase pudiese ser trasladada al plano tridimensional.



Figura 45. María Freire, *Negro y amarillo* (1955).

Además, es durante esta etapa en Colonia del Sacramento que la artista practica su faceta como educadora, un medio a través del cual transmitirá insistentemente sus intereses a sus alumnos de dibujo. Freire produjo un importante programa educativo basado en las

⁸⁰⁰ Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*, op. cit., p. 12.

enseñanzas concretas y abstractas, en el marco de la enseñanza de Historia del Arte para los cursos preparatorios de Arquitectura, cuya característica principal era “empezar por el final”, desde el siglo XX hacia atrás. Pero también realizó una serie de actividades complementarias para activar sus teorías, como fueron las exposiciones de fin de curso de la secundaria, organizadas para sus alumnos, entre las cuales se realizó la muestra llamada *MADI*.

Cuando terminan las clases no sale corriendo para Montevideo. Se queda para organizar plásticamente las fiestas de Fin de Curso. Convoca a sus alumnos para una exposición colectiva basada en los conceptos que Arden Quin y Gyula Kosice dicen luego que inventaron, cada uno por su cuenta, a partir de la resonancia que alcanza la revista *Arturo* como instrumento artístico.⁸⁰¹

Es el mismo Rothfuss quien la invita a una reunión en la capital que, en el año 1951, concentrará por vez primera a los No-Figurativos del Uruguay en una exhibición en la Facultad de Arquitectura, para la que el mismo Kosice viajará expresamente desde Buenos Aires.⁸⁰² "La invitación no perseguía el objetivo de usufructuar su prestigio. Sólo queríamos reunir a la gente que trabajaba en un arte que no tuviera la menor alusión a la Naturaleza", explicará años después Freiré.⁸⁰³ Es a partir de esta exhibición que en 1952 se funda el *Grupo de Arte No-Figurativo*, del cual Freire fue cofundadora junto con José Pedro Costigliolo y Antonio Llorens. A partir de este momento sus visitas y actividad en la capital comienzan a ser cada vez más frecuentes, hasta acabar trasladándose a Montevideo.⁸⁰⁴ El arte concreto de Costigliolo y la escultura de influencia madí de Freire fueron elementos centrales y perturbadores de las presentaciones iniciales. Sus actividades colectivas se extendieron durante los años siguientes, con exposiciones en la Asociación Cristiana de Jóvenes

⁸⁰¹ *Ibidem*.

⁸⁰² Carbajal, Miguel, “Las vanguardias irrumpen en los cincuenta: María Freire, José Pedro Costigliolo”, op. cit., p. 23.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 10. La reunión inaugural, que facilitó la generosidad del profesor Dufau, se efectuó en 1951 en su Taller universitario. Participaron los recién conocidos Costigliolo, Freire, Gari, Amándola, Verdié, Ventayol, Presno, García Reino, Zanoni, Rothfuss, y Orcajo Acuña, entre otros. Casi todos ellos formaron también parte de la primera reunión colectiva de arte abstracto que se realizó poco después en el Instituto de Estudios Estéticos de la Facultad.

⁸⁰⁴ Una segunda exposición en la Asociación Cristiana de Jóvenes se inaugura en setiembre de 1952. Participaron en la misma Costigliolo, Freiré, Llorens, Orcajo, Rothfuss, Uricchio, Verdié y Zanoni. En octubre de 1953, otro acontecimiento de Arte No-Figurativo se produce en la Asociación Cristiana de Jóvenes, con la participación de Berdía, Costigliolo, Freiré, Llorens, Saint Román, Verdié y Zanoni, casi los mismos de la vez anterior.

nuevamente, en la Librería Salamanca y en el Subte Municipal llamada *19 artistas de hoy*, que supuso uno de los acontecimientos consagratorios del arte moderno en Uruguay.⁸⁰⁵ En esta ocasión, Rothfuss exhibe una polémica pieza que consistía en una superficie modelada en cartón, una especie de esfera que terminaba en una ondulación cóncava de la que salían tres caños con cables y tres spots: uno rojo, otro amarillo, otro azul. La parte eléctrica obligó a colocarlo en una sala aparte. A pesar de que la catalogaron como escultura, el autor insistió en que lo suyo no era una escultura, sino una pintura, porque no es la forma de la superficie lo que determina la cualidad esencial de la obra, opinaba, sino el juego de las luces en la alternancia de los colores.⁸⁰⁶

La primera pieza que Faedo realiza en 1954 debería ser analizada con relación a los conceptos de invención y creación y a las aportaciones que Rothfuss realiza en relación a esa dimensión espacial-temporal que imponía el concepto de distancia, así como las aportaciones que Freire establecería respecto a la volumetría de la pintura y la dimensión del plano en la escultura. Faedo testimonia que fue la noche que conoció a Rothfuss la misma en la que realizó su primera escultura. Éste será el primer contacto del artista coloniense con Arte Madí. A pesar de que la pieza aún está concebida con una base (pedestal) fija, formula un recorrido espacial que no admite principios ni finales cerrados. Realizada en base a una varilla de hierro, el dibujo que traza va desarticulándose en diversos planos dimensionales, generando un recorrido espacial-temporal que acaba y empieza en sí mismo, sin una referencia clara de cómo debe ser leída. Será su primera y última obra cromada. Las series que producirá a partir de los años ochenta en plena postdictadura estarán acabadas con la misma materialidad del hierro.

⁸⁰⁵ La muestra se compuso en base a obras de Guiscardo Amándola, Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo, José Echave, María Freiré, Osear García Reino, Bent Hellgren. Antonio Llorens, Hugo Mazza, Margarita Mortarotti, Ofelia Oneto y Viana, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Rhod Rothfuss, José A. Saint Romain, Elizabeth Thompson, Julio Verdié, Teresa Vila y Juan José Zanoni.

⁸⁰⁶ Sagradini, Mario, "Rhod Rothfuss: un fantasma recorre Madí", en Borràs, Maria Lluïsa, *Arte Madí*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1997.



Figura 46. Horacio Faedo, *Sin título* (1954). Hierro cromado (28.3 x 10 x 11 cm.).

Para Faedo la conexión con Arte Madí fue siempre Rhod Rothfuss. Los dos se conocieron durante la estadía de Rothfuss en la Escuela Industrial de la ciudad, en la que ejerció la enseñanza desde finales de los años cuarenta a principios de los cincuenta. Es a través de éste que también conoce al argentino Gyula Kosice, que junto al mismo Rothfuss y Carmelo Arden Quin habían fundado Arte Madí años antes.

Era una amistad de boliche y billar. De allí salía la conversación sobre arte. Rothfuss me vinculó con Gyula Kosice, y de todo ese período recogí aportes valiosos. [...] Para mí fue un impacto fuerte, imagínate: el marco recortado (de Rothfuss), las figuras articuladas y los trabajos en gas neón (de Kosice), aparecían en Buenos Aires y Montevideo por primera vez en

la historia del arte.⁸⁰⁷

Para Faedo, lo que diferencia radicalmente el movimiento Madí de los demás movimientos de vanguardia era el marco recortado: “Yo estaba con Rothfuss en el momento que estaba diseñando el tema del marco recortado estructurado para una de las revistas *Madí*. [...] él estaba acá en Colonia en ese momento.”⁸⁰⁸ El grupo Madí ya existía hacía varios años pero Faedo, a su temprana edad, aún no conocía sus postulados ni producciones.⁸⁰⁹ Podría decirse que esta primera escultura *Sin título* [Figura 36] es el resultado de su primer encuentro con Rothfuss en 1954. A partir de este momento sus charlas se hacen frecuentes y se genera también un contacto asiduo con Gyula Kosice, cuya correspondencia y encuentros en las dos orillas se extenderán varias décadas. A propósito de esta relación, Gabriel Pérez-Barreriño cita un fragmento de un texto que Horacio Faedo le lee personalmente en 1993 con motivo de una entrevista que le realiza en su casa en Colonia del Sacramento: “I remember popping, at any time and sharing his mate amargo (always freshly prepared) and always finding him humble and straightforward, as though what he was doing were not even worthwhile, with his pencil, paint brush, set square, compass and Golden Section compass.”⁸¹⁰

En 2011 Faedo explicaría, con motivo de una entrevista, que había reflexionado sobre las formas que trazaban las líneas de sus esculturas: “[...] no hace mucho, haré cuestión de un año, estuve pensando que las líneas de mis esculturas [...] en varios aspectos tienen que ver con los movimientos de las bolas sobre el rectángulo del billar [...]”.⁸¹¹ Es interesante remarcar este hecho, primeramente, porque ésta era una de las actividades que Faedo y Rothfuss realizaban asiduamente juntos en los encuentros en Colonia. Por otro lado, por lo que implica este ejercicio respecto producción de un recorrido a través de un objeto en

⁸⁰⁷ Faedo, Horacio, *Faedo de Plano*, op. cit., p. 6. Extracto de entrevista realizada por Luis Carro y Jorge Varlotta.

⁸⁰⁸ Rodríguez, María Delma, *Entrevista a Horacio Faedo*, op. cit.

⁸⁰⁹ Faedo testimonia que la noche que conoce a Rothfuss, salen a caminar junto con un gran amigo llamado Leguisamo. Esa misma noche va al taller de su padre y realiza su primera obra. Tal como comenta, es en ese momento que crea también un contacto con Gyula Kosice. Medici, Antonella, *Entrevista a Horacio Faedo*, op. cit.

⁸¹⁰ Fragmento del texto de Horacio Faedo “Un momento con Rothfuss”, dictado a Gabriel Pérez Barreriño en Colonia del Sacramento, Uruguay en junio de 1993. Pérez Barreriño, Gabriel, “The Negation of All Melancholy”, en Elliot, David (ed.) *Art from Argentina 1920-1994*. Londres: Museum of Modern Art Oxford, 1994, p. 58. “Recuerdo hacer estallar, en cualquier momento y compartir su mate amargo (siempre recién preparado) y encontrarlo siempre humilde y directo, como si lo que estaba haciendo no valiera la pena, con su lápiz, su pincel, escuadra y compás de sección aurea.” [La traducción es nuestra.]

⁸¹¹ Rodríguez, María Delma, *Entrevista a Horacio Faedo*, op. cit.

movimiento, que va dibujando diferentes pasajes en el espacio. Rothfuss le explica en qué consiste la pintura Madí “como dibujo en el plano”, sin voluntad volumétrica.⁸¹² El recorrido que la varilla de hierro va realizando en la pieza de Faedo acaba componiendo áreas diferenciadas, como si el plano se desplegara en múltiples direcciones; como si los planos bidimensionales de *Composición Madí* [Figura 37] de Rothfuss se extendiesen ahora multidimensionalmente, en un recorrido que va desde el plano al espacio.

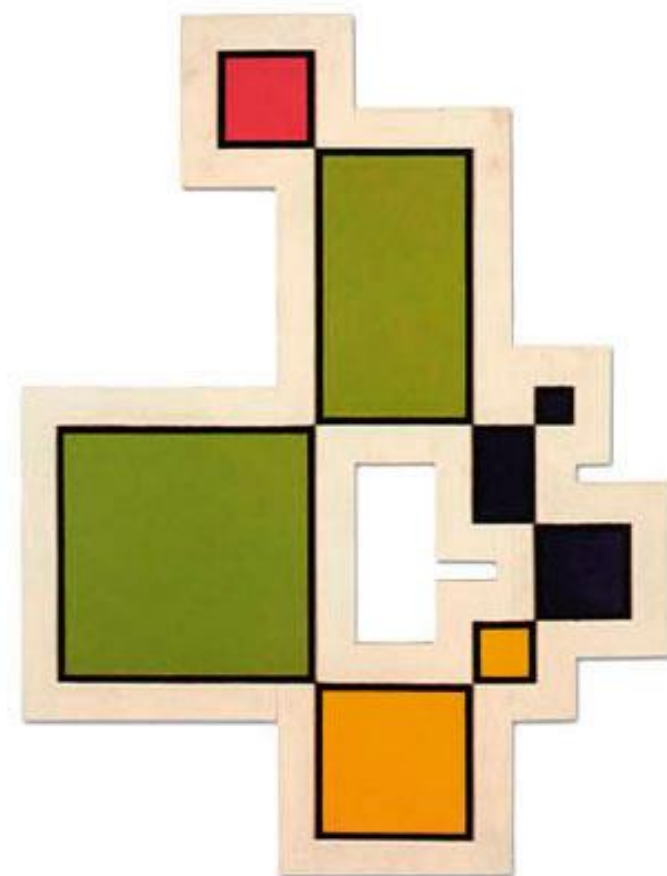


Figura 47. Rhod Rothfuss, *Composición Madí* (1947). Esmalte montado sobre madera (109 x 82 cm.).

⁸¹² Medici, Antonella, *Entrevista a Horacio Faedo*, op. cit.

2.2.3. Entre el plano y la palabra. La poesía de Horacio Faedo en *Arte Madi* y *Antología Madi*

Cómo ya hemos explicitado, el arte concreto rioplatense forma parte de una “genealogía inesperada”⁸¹³ compuesta por un sincretismo entre las teorías creacionistas de Vicente Huidobro y la abstracción concreta de Joaquín Torres-García. Vicente Huidobro y el creacionismo componen uno de los antecedentes de la nueva poesía invencionista que practican los madi. El sentido de creación e invención independiente de la imitación de la naturaleza estaba fuertemente influenciado por las teorías del poeta chileno quien, durante la segunda década del siglo veinte, compone lo que llamará “teoría estética creacionista”, desarrollada en sendos manifiestos como “Non serviam”, “La poesía”, “La creación pura: ensayo de estética”, “Manifiesto de manifiestos” y “El creacionismo”⁸¹⁴ entre otros, y a través de su práctica poética. En ella, Huidobro declaraba “Nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza, que ahora que no trata de imitarla en sus apariencias, sino haciendo como ella, imitándola en lo profundo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo dentro del mecanismo de la producción de formas nuevas.”⁸¹⁵

El poema de Huidobro “Una mujer baila en sus sueños” es el primer poema reproducido en la revista *Arturo*. ¿Qué implica el regreso de Huidobro para las vanguardias latinoamericanas? ¿Qué supone específicamente para Arte Madi y los concretos rioplatenses? Se trata de una propuesta estética radical que plantea la importancia de la unidad de la teoría estética y el discurso político. Sus poemas trazan una búsqueda de lo propio a través de la ruptura con el antiguo tradicionalismo y quiebre con la escritura lógica y formal, un desplazamiento de los cánones occidentales de representación hacía las realidades más inmediatas. Existe en Huidobro, desde su producción temprana, un rechazo a la imitación de la naturaleza y una ruptura con los cánones institucionalizados del simbolismo. La doctrina creacionista defendía la idea de que el poema no debía cantar cosas preexistentes a la naturaleza, sino crear estas mismas cosas. Huidobro demostró a sus contemporáneos que

⁸¹³ Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, op. cit., p. 39.

⁸¹⁴ Costa, René de (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

⁸¹⁵ Huidobro, Vicente, “El creacionismo”, en Costa, René de (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, op. cit..

“Una nueva concepción de lo bello emancipada de interpretaciones sentimentales, concede al mundo exterior una realidad independiente y prueba posibilidades de existir y de parecer.”⁸¹⁶

El número 7-8 de la revista *Arte Madí* publicado en 1954 dirigida por Gyula Kosice aglutinaba amplias participaciones de artistas plásticos, poetas, críticos de arte, músicos, etcétera. Este será el último número de la revista, una edición doble que contendrá gran cantidad de trabajos teóricos, plásticos, poéticos, musicales y algunas reseñas de exposiciones del grupo y materiales, información y fotografías sobre la II Bienal de San Pablo de 1953. Se trata del número más internacional de la revista, en el que participarán artistas y teóricos de lugares tan variados como Tokio, Barcelona, San Pablo, Santiago de Chile, Marruecos, Nueva York, Lima, Rio de Janeiro, Darmstadt, Zurich, Lutry, Montevideo, La Habana, San Pablo o Colonia del Sacramento.

Diversos trabajos poéticos se agrupan en la sección “Galería madí de poetas” en la que Faedo publica “Poesía madí” entre otros trabajos de Juan Jacobo Bajarlía, Antoni Undurraga, Myrta Sessarego, Augusto Elmore, Jorge Bacacorzo, Lilyan Schwartkopf, Diyi Laañ, Gyula Kosice o Ana María Bay. La relación poesía-arte es, entendida desde el acercamiento de Rosa Sarabia a la poesía visual de Vicente Huidobro, una relación liminal en los concertos.⁸¹⁷ Se trató de una vanguardia intelectual con un fuerte componente literario y una predisposición a lo lúdico, la cual se pone de manifiesto en el contenido de la revista *Arturo* que, en sus 37 páginas, dedica 13 a manifiestos programáticos y teoría del arte y 24 a poemas y prosa literaria, todo esto intercalado con algunas producciones de la obra plástica.

La edición se inaugura con un texto que Juan Eduardo Cirlot escribe específicamente para la ocasión titulado “Esencia del Arte Madí”. En éste, el teórico y poeta español hace una reflexión sobre la naturaleza del arte madí como un movimiento con una aspiración “total” y

⁸¹⁶ Cansinos-Asens, Rafael, “Un gran poeta Chileno: Vicente Huidobro y el Creacionismo”, en Costa, René de (ed.) *Vicente Huidobro y el creacionismo*, op. cit., p. 122.

⁸¹⁷ Rosa Sarabia hace un acercamiento a la poesía visual de Vicente Huidobro a través del concepto de liminalidad (partiendo de Wolfgang Iser) entendido como un cruce de fronteras de campos artísticos entre palabra e imagen, que “participan a su vez de dos modos diferentes respecto a cómo organizan la realidad y la imaginación”. Esto implicaría no tanto la superación de la oposición entre palabra e imagen como su correspondencia análoga. “Cada una en el encuentro con la otra buscaría la especificidad ausente en su sistema: la escritura figura mientras que la imagen se hace legible, literal y metafóricamente hablando. O dicho de otro modo, la palabra expone a la imagen y viceversa [...]” Sarabia, Rosa, *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 29.

con una búsqueda “esencialista”, intentaba perpetuarse y abarcar todos los fenómenos de la vida.

Para este movimiento, lo esencial no es la forma, menos aún la imitación, ni siquiera la transfiguración de la forma; lo esencial no es por otro lado un trasfondo psicológico o un pathos que transmitir, ya que huye de lo subjetivo, de lo expresionista y de lo simbólico. ¿A qué impulso obedecen, pues, las vertebradas esculturas no figurativas, las pinturas desarraigadas del cuadro, inscritas en una geometría llena de agresividad serena, de contradictorio alcance? ¿A qué origen se remontan los poemas de Kosice, en los que no brilla una luz subjetiva, ni el anhelo de transmitir confesiones, o de sumir en una mágica hipnosis al lector? Lo esencial es para los madistas lo que se perpetúa: el puro movimiento anterior e interior; el esquema de lo radical, capaz de manifestarse científica, vital o artísticamente.⁸¹⁸ [...] Más que liberarse a sí mismos, o liberar sus impulsos, ellos liberan al ser, mostrándolo en su acción elemental, petrificada por obra de la sensibilidad y del espíritu en creaciones que van llenando el mundo físico de nuevos entes con derecho a existir y a ser reconocidos entre los fenómenos como aspiraciones a la raíz, al enterrado fuego causal de que hablará Heráclito.⁸¹⁹

Faedo no estaba interesando en Arte Madí como doctrina estética o programática, sino en la dimensión multidisciplinaria de su trabajo y en la invención de un nuevo lenguaje estético que estaba proponiendo y que, como apuntaba Cirlot, trascendía la voluntad formal, imitativa, transfigurativa, psicológica, subjetiva, expresionista y simbólica. En “Poema Madí”⁸²⁰ la palabra no tiene voluntad representativa ni emotiva, sino que tiene una materialidad propia. Igual que la escultura y la pintura trascienden sus marcos disciplinarios y técnicos y se centran -como hacían las esculturas “bidimensionales” y las pinturas “tridimensionales” de Freire- en desarrollar sus propias estructuras de percepción espacio-temporal.

Pero mientras rompe con los procesos miméticos y expresionistas a la vez entiende su práctica siempre desde el componente social del hecho estético. Esta novedad era justamente lo que había alejado a los jóvenes concretos del maestro Torres-García, una distancia

⁸¹⁸ Cirlot, Juan Eduardo, “Esencia del Arte Madí”, *Arte Madí*, n° 7-8, 1954, pp. 2-3.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 3.

⁸²⁰ Faedo, Horacio, “Poema Madí”, *Arte Madí*, n° 7-8, 1954, p. 26.

generacional que se había visto reflejada en una propuesta que anclaba su interés en la producción concreta, en la creación e invención, pero también en el entendido de que su práctica artística no podía entenderse en plena autonomía sino desde una dimensión social-materialista que no era otra cosa que una apuesta política. Como remarca Peluffo Linari “Si bien pretendían superar la experiencia expresionista, la surrealista y la racionalista, mediante un arte en sí, desprendido de toda connotación emotiva y evocativa (que fuera “presentación y no representación”, base especulativa del arte concreto), se encontraba, al mismo tiempo, atraída por la naturaleza sociológica del fenómeno artístico.”⁸²¹ En la introducción de Gyula Kosice para Antología Madí titulada “Persistencia”⁸²², el autor refiere: “El concepto de invención y creación determinará la consecuencia temática, es decir, la proposición y la imagen inventada. Asimismo y en muchos casos la palabra inventada, mas no por fonética sino para desarrollar esa coherencia inigualable con el tema y su reencuentro en todo el transcurso, dentro y fuera del poema, con persecución de vida. Porque el último análisis, si la palabra es alusiva de todo aquello que se calla, ¿qué necesita confrontar?”⁸²³

⁸²¹ Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, op. cit., p. 118.

⁸²² Kosice, Gyula, “Persistencia”, en *Antología Madí*, op. cit., pp. 5-15.

⁸²³ *Ibidem*, p. 6.

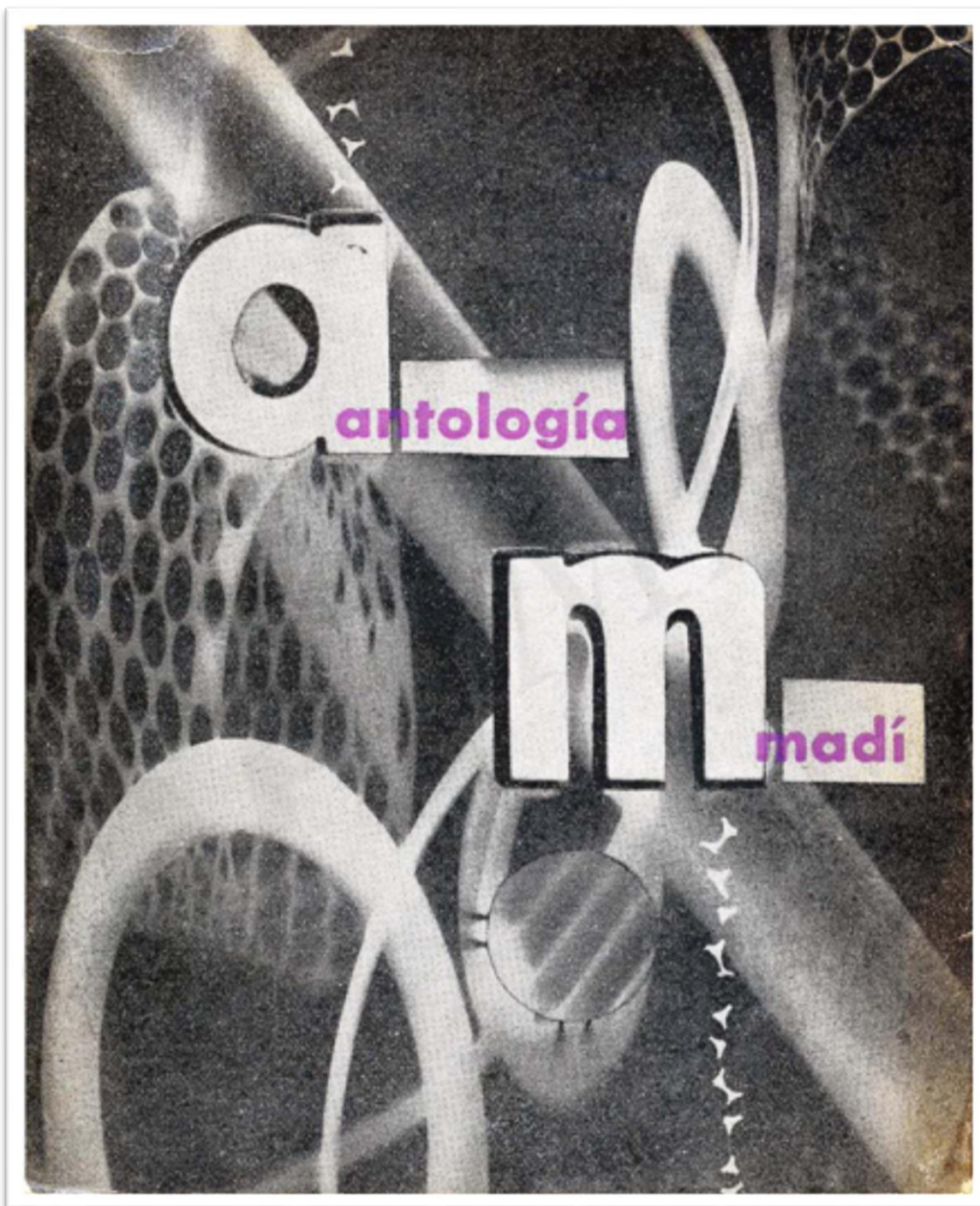


Figura 48. Portada del libro *Antología Madi* (1955).

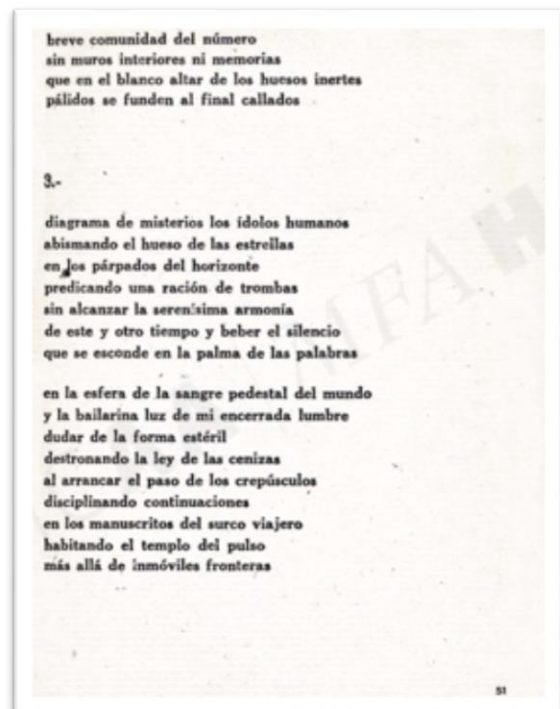
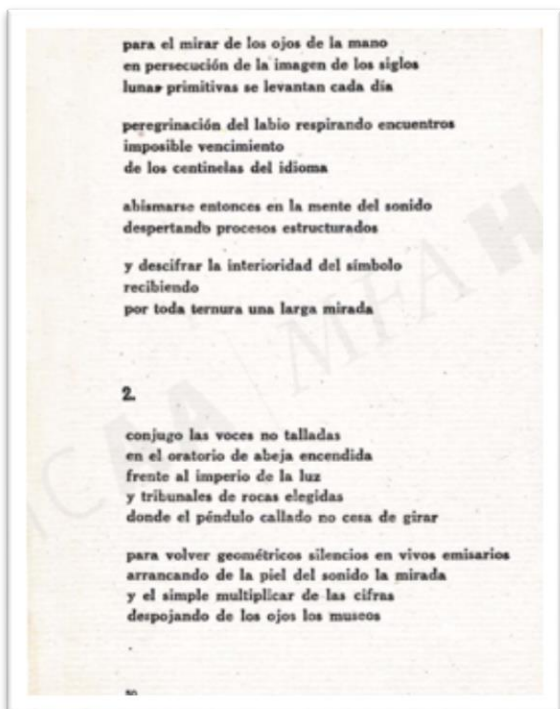
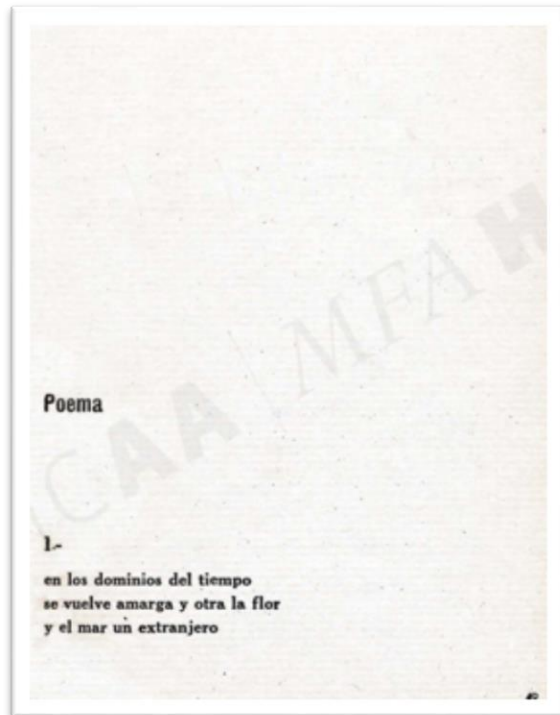
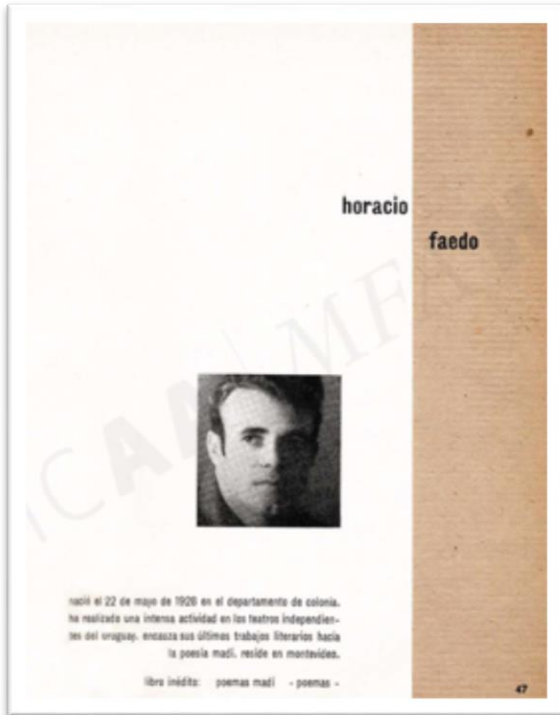


Figura 49. Horacio Faedo, "Poema", *Antología Madí* (1955).

En sus últimos años de trayectoria, Faedo no se consideraría madí, sino alguien independiente “[...] libre de toda doctrina, teoría o tendencia.”⁸²⁴ Sin embargo, es clara su relación histórica con el grupo, su participación en algunas de sus publicaciones y la amistad personal con algunos de sus fundadores. Los poemas publicados tanto en la revista *Arte Madí* como en *Antología Madí* [Figura 39], son pequeñas muestras de un trabajo poético más amplio: “La poesía madista, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro.”⁸²⁵ En su introducción a *Antología Madí* Gyula Kosice se referiría así a su poesía “Horacio Faedo, su frase rotunda, hilada a toda temperatura, a toda latitud. Merecen estar todas subrayadas con rebote de ensañamiento. Descubridor animoso, de un espejo retrovisor mirando hacia el luego”.⁸²⁶

2.2.4. La figura del perpetrador en la experiencia concentracionaria: *Máscaras*

Máscaras es la primera serie de esculturas que Horacio Faedo crea tras la experiencia concentracionaria y, por tanto, es relevante e ineludible analizarla en el marco de la conyuntura postdictatorial uruguaya. La serie, realizada aproximadamente entre 1985 y 1987, consiste en un conjunto de rostros creados a partir de la integración de herramientas y piezas industriales de hierro reutilizadas que componen formas antropomórficas ambiguas, monstruosas y animalizadas [Figuras 40, 41, 42, 43 y 44].

Es evidente la relación de la serie con la experiencia en el Penal. Estas imágenes evocan pasajes desoladores y personajes que referencian el derrumbe subjetivo de la experiencia carcelaria y la tortura. Su estética trasciende los postulados madí con los que había convivido su autor hasta el golpe pero, sin embargo, no los niega en su esencia. La preocupación por el problema de la autonomía del arte y a su vez la apuesta por el elemento concreto de la producción artística sigue siendo fundamental para Faedo, así como la idea de invención. No existe intención mimética en esta serie, sino un intento de recuperar, a través de la escultura,

⁸²⁴ Rodríguez, María Delma, *Entrevista a Horacio Faedo*, op. cit.

⁸²⁵ Kosice, Gyula, *Arte Madí*, nº 1, 1954, p. 19.

⁸²⁶ Kosice, Gyula, *Antología Madí*, op. cit., pp. 11-12.

la experiencia del derrumbe del sujeto y del desgarramiento biográfico que los años en el Penal supusieron. Una tensión que estéticamente se plasmará al margen de la dicotomía figuración-abstracción y que, como refiere Jaume Peris respecto a la obra del chileno Guillermo Núñez, presenta más bien una “[...] dificultad de construir un lenguaje capaz de dar cuenta de la experiencia límite de la concentración y la tortura.”⁸²⁷ Una recuperación que se llevo a cabo “a distintos niveles”, poetizando tanto lo que había vivido como lo que “le había estado vedado mirar.”⁸²⁸

Pero no estamos hablando únicamente de una imposibilidad visual, una carencia de imágenes determinada por la ceguera, por la “venda”, sino de una imposibilidad narrativa de la experiencia vivida, determinada por este desgarramiento subjetivo que impone una problemática a la hora de biografizar la propia experiencia. Esta compleja ubicación de las producciones artísticas dentro del territorio de la deshonra nos colocan directamente, como argumenta Peris en una “especie de limbo inquietante entre ser y no ser”, una posición creada a partir del desgarramiento, un punto extremo que, por consiguiente, apunta “más allá de la estética”,⁸²⁹ una transgresión de la propia geografía del sujeto, tanto social como individual, que condiciona y determina el tipo de lenguaje con el que reelaborar y, a su vez, resistir al proceso de deshonra.

Tal como ha explicado Faedo, estas formas hacen referencia directa a aquello subyacente, al “animal” oculto bajo todas las falsas máscaras propias de la sociedad contemporánea; aquello que en términos de Agamben calificaríamos como *nuda vida*.⁸³⁰ Una vida biológica que descansa bajo el ser social y la máscara tradicional, un sujeto reducido a la condición de *ser*. Las máscaras de Faedo son el testimonio integral, aluden a la figura del *musulmán* como una *nuda vida* llevada a su último extremo, lugar donde radica la capacidad del testimonio.⁸³¹ Estas rupturas del sujeto asociadas a la máscara y, por consiguiente, también al mundo identitario-simbólico de la persona, entran en íntima conexión con el desgarramiento de los sujetos sometidos a las experiencias extremas de la tortura. En el punto en

⁸²⁷ Peris Blanes, Jaume, *No queda Nada de Mi. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos* op. cit., pp. 385-386.

⁸²⁸ *Ibidem*, pp. 392.

⁸²⁹ Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Alterea, 1998, p. 106.

⁸³⁰ Medici, Antonella, *Entrevista con Horacio Faedo*, op. cit.

⁸³¹ Agamben, Giorgio, *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011 [2009].

que la inflicción del dolor es tan profunda que la única capacidad de supervivencia es el propio desgarrar, -el salir de uno mismo-, es decir, el evadir la persona/máscara social del cuerpo físico/“viviente” biológicamente.

Una lógica bajo la cual, al mismo tiempo, el verdugo, siguiendo su ética, estaría incapacitado para testimoniar. Si los militares llevaron a cabo sus actos siguiendo una ética que se sustenta estrictamente en el mismo concepto de civilización, entendida dentro del dispositivo disciplinario de la prisión y la tortura, estarían naturalmente incapacitados para testimoniar ya que solo puede testimoniar quien lleva dentro de sí el sello de lo inhumano. Las *Máscaras* son la huella del proceso de deshonra, en el que para Camnitzer participa tanto el torturado como el torturador, e incluso el espectador. En este sentido, la figura de la máscara podría entenderse no en referencia al receptor del dolor extremo, sino al causante de éste. ¿Y si la máscara fuera el fondo, la realidad subyacente que se oculta tras la maquinaria institucional y burocrática que invisibiliza a los productores del dolor extremo?

Esta problemática que se manifiesta poéticamente en la serie *Máscaras* no es un caso único en la producción de Faedo. En una de sus obras literarias producidas tras el Penal, *Mariposa Rea* (1986) se establece un claro conflicto en los límites subjetivos de los personajes. La obra, que fusiona estructura teatral, poesía experimental y contestataria, presenta una serie de personajes carentes de nombres y permutables.

Como ha explicado Ana Longoni, el problema del superviviente ante la figura del desaparecido es que, como “reaparecido”, encarna una dificultad testimonial agregada. Haciendo presente la ausencia narrando las marcas de lo ocurrido, pone en evidencia el golpe de la representación, la tortura y el confinamiento y, en este caso, los lazos que se establecen en el mismo proceso de deshonra del que todos, de alguna manera -como dice Camnitzer- somos parte. Las *Máscaras* hacen presente el *derrumbe* del lenguaje que escindió la subjetividad pre-golpe y post-golpe en una biografía con un antes y un después de la desaparición. Los sobrevivientes son la prueba de la deshonra, son testigos que llevan consigo la memoria del terror y su supervivencia y esto los sitúa en un lugar conflictivo y complejo frente a la innegabilidad testimonial, traumática y sacrificial del desaparecido, del *musulmán*, quien es el testimonio por antonomasia por la misma imposibilidad de serlo.

Los materiales de la serie remiten al universo personal del artista, las canteras de arena, el mundo fabril e industrial, pero solo le interesan sus deshechos, sus restos materiales que

remiten a la decadencia del progreso. Las máscaras, una figura que también había cultivado su maestra María Freire durante los años cincuenta en Colonia del Sacramento, tienen en esta coyuntura connotaciones diversas. María Freire estaba interesada en aquello formal de la máscara, desprovista de enlaces míticos, ritualistas e iconográficos, traduciendo sus formas universalmente en su sentido plenamente moderno. Faedo, por el contrario, está interesado en la máscara como alegoría, en su sentido benjaminiano. Ni formalmente, ni melancólicamente, sino como traza y resto, como ruina y residuo.

El interés por lo deshechado, por las ruinas de la historia a la que no es posible entender como continuidad, por lo fragmentario que supone en la lectura benjaminiana de Nelly Richard una “resistencia a toda voluntad de sistema”, es decir, una puesta en cuestión a la reconciliación entre forma y contenido. La alegoría como trabajo en la superficie de los fragmentos del recuerdo funciona como una nueva constelación significativa donde las diversas identidades fragmentadas y desintegradas intercambian sus ruinas y sus “vestigios de representación”. En este sentido, el arte *refractario* debe hacer visible lo irreconocible, lo desfigurado, lo ausente, lo irreparable de la representación y del lenguaje y huir de los parámetros dicotómicos impuestos tanto desde el poder -a través de la imposición de un régimen de verdad anclado en lo disciplinario- o, por el contrario, en un tipo de manifestación que intente reparar o suturar los regímenes y categorías previas a la pérdida de su referencialidad.⁸³² Por tanto, el dilema de la representación debe huir de la “linealidad argumentativa”, “la figura tipificada de la víctima” y “la fatiga producto de las ideologizaciones discursivas de la mirada del vencido.”⁸³³

⁸³² El pensamiento de Richard está profundamente sustentado en la crítica antihistoricista benjaminiana que entiende la historia (de los oprimidos) como una discontinuidad, en contraposición al discurso histórico hegemónico, elaborado por los “vencedores” que se sustenta en la continuidad y linealidad.

⁸³³ Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 130.



Figura 50. (izquierda superior) Horacio Faedo, *Máscara* (1985-1987). Cuerda, hierro y pátina. Figura 51. (derecha superior) Horacio Faedo, *Máscara* (1985-1987). Cuerda, hierro y pátina. Figura 52. (izquierda inferior) Horacio Faedo, *Máscara* (1985-1987). Cuerda, hierro y pátina. Figura 53. (derecha inferior) Horacio Faedo, *Máscara* (1985-1987). Cuerda, hierro y pátina.



Figura 54. Horacio Faedo, *Máscara* (1985-1987).

2.2.5. Sobre el tratamiento de las variaciones en el tema del marco: El marco recortado como contenedor de lo irrepresentable

Las obras de Faedo pertenecientes a la serie *Sobre el tratamiento de las variaciones en el tema del marco* (1990 y 1996), son un ejemplo de una estética que van más allá de la dicotomía entre abstracción y figuración, o de la referencialidad a las formas de la tortura; apelan a la ruptura, a la pérdida y a la imposibilidad.

El elemento del “marco recortado”, influencia de Arte Madí y particularmente de Rhod Rothfuss, es replanteado por Faedo al invertir su sentido otorgándole protagonismo. El marco se vuelve la propia escultura a la vez que enmarca un contenido; es el contenedor de lo irrepresentable. Dentro del marco se sostienen precariamente elementos de tipo organicista que, convertidos en dispositivos estéticos, son a la vez abstractos y testimoniales. Las obras están formadas a partir de una serie de elementos de contraste (el hierro, la madera, la corteza...) que crean composiciones en tensión; la cuerda tira de los elementos suspendidos creando un equilibrio entre materia viva y muerta, entre madera y hierro, como un todo indisociable. A pesar de que la serie usa un lenguaje claramente concreto, también contiene códigos formales que evocan fragmentos de una corporalidad devastada, de una estética del desgarró, aquello que Peluffo Linari llamaría en dictadura “síndrome del cuerpo atado”.

Nos encontramos ante la materialización poética de una imposibilidad testimonial, que se manifiesta como consecuencia del efecto de la violencia extrema sobre los cuerpos. Tanto por la elección de los materiales como por su composición, las obras aluden a una organicidad hecha evidencia. En estas piezas las formas establecen una lucha en sí misma, al igual que sucede con el propio lenguaje del torturado que intenta emerger del grito. Poéticas que se tornan, tal como explica Peris Blanes sobre la obra de Guillermo Núñez, en representaciones de una “corporalidad que la violencia de Estado había hecho legible”, una poetización del testimonio del derrumbe.

Tal como hemos visto, existe una relación fundamental entre la práctica de la tortura y la construcción de verdad. Siguiendo la idea de Benjamin sobre la indisociabilidad entre documento de cultura y documento de barbarie, el artículo de Idelber Avelar “La práctica de la tortura y la historia de la Verdad” pone la tortura en la base misma de la civilización, íntimamente relacionada con la construcción de los fundamentos de la filosofía y la

jurisprudencia y, por tanto, con la composición misma del proyecto de democracia. Una idea que veíamos totalmente contraria a la tesis de Scarry en *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, en la que se defiende la incontaminación entre los contenidos destruidos por la tortura, como “civilización” o “mundo” y la tortura en sí misma.

“Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma, sin solución de continuidad”, sentenciaba Rhod Rothfuss en su manifiesto “El marco recortado: un problema de plástica actual”.⁸³⁴ Mediante estas palabras que escribe en 1944 en el primer y único número de la revista *Arturo*, se manifiesta por primer vez la ruptura de la pintura con el marco tradicional que la había contenido, promoviendo la autonomía plástica por la que Madí tanto apostó en su producción de “arte invención”. Algunos conceptos desarrollados por Arte Madí son, en muchas de las esculturas de Horacio Faedo, frecuentemente utilizados: el concepto de “arte invención”, la búsqueda del objeto concreto dentro con un enfoque materialista que conectará la producción con el elemento social, o el de una belleza no referencial. Pero todos estos conceptos, iniciadas por el movimiento ya desde 1944 -como será el tema del marco recortado de Rothfuss-, son replanteados, modificados, deformados, poetizados por el escultor en la postdictadura.

Aquella necesidad que se promovía en el manifiesto de que la pintura, las obras, el arte, se constituyesen mediante sus propios medios, sin límites, sin ningún tipo de obstrucción, ya sea física como simbólica propia de madí, reemerge en la obra de Faedo. Pero, en este caso, el marco es protagonista de gran parte de su trabajo; el marco es ahora tan protagonista como el contenido y contituye en sí mismo la propia escultura. En la serie *Sobre el tratamiento de las variaciones en el tema del marco* [Figuras 45, 46, 47, 48, 49 y 50], observamos cómo a partir de este elemento que en otros contextos parecía generar “límites”, o mejor dicho, “limitaciones”, se vuelve imprescindible, es ahora el contenedor de lo irrepresentable. Las esculturas, formadas por una serie de elementos de contraste: el hierro “T”, la madera, la cuerda, o la corteza... sustentan elementos concretos suspendidos en el espacio que crea el marco. A veces más planas, otras veces muy corpóreas en su conjunto ya que además, los marcos recortados se multiplican. Me refiero a este elemento como marco recortado, “recortado” literalmente, ya que se trata del marco en su esencia, como si hubiese sido “extraído” de su lugar de origen.

⁸³⁴ Rothfuss, Rhod, “El marco: un problema de plástica actual”, op. cit., p. 60.

Obviamente, la simple naturaleza del material utilizado no se encuentra carente de significado. Esta utilización del “fierro”, proveniente de materiales reciclados, de chatarra, denota un posicionamiento político intrínseco cuya relevancia, como en el caso de *Máscaras*, radica en la genealogía biográfica del artista: “Iba con mi padre a los talleres, a los varaderos, y el fierro estaba en todos lados. Estaban las chispas de las soldadoras, las máquinas... y la gente [...]”,⁸³⁵ comenta Faedo recordando su infancia en Riachuelo. La reutilización del material remite también a la propia actividad cotidiana carcelaria; materiales accesibles como el papel, el tejido, el cuero, el hueso y la madera eran reutilizados para realizar juguetes, por ejemplo.⁸³⁶

Pero además de la significación material de las esculturas de la serie los encuentros formales se nos presentan muy denotativos, aunque difuminados por el juego lingüístico que establece mediante sus títulos como, por ejemplo, *Atardecer con sol partido en la línea del horizonte* o *Cirugía vegetal* [Figura 46 y 46]. Estas piezas contienen un lenguaje claramente abstracto pero con unos códigos formales que evocan cuerpos o más bien cuerpos fragmentados, desgarrados, tanto por el material que dentro del marco se establece, de origen orgánico, como por su posición, haciendo visible las consecuencias del “[...] efecto de la tortura y la violencia sobre una representación orgánica de la corporalidad.”⁸³⁷ Los cuerpos o fragmentos colgados mediante sogas nos remiten directamente a las formas concretas que toma la tortura en los años de la represión política. *La colgada*, aquella tortura que consistía precisamente en “colgar” al individuo por las muñecas, se nos sugiere en estas tensiones desgarradoras de la materia.

Ciertamente, parece un tanto arriesgado afirmar la relación entre dichas figuras y el mecanismo tan concreto de tortura que se aplicó durante este período. “El siglo que ha vivido la abstracción es también el que ha conocido los campos de concentración”,⁸³⁸ sentenciaba Ernst Bloch. Sin embargo, no nos encontramos con piezas propiamente abstractas o figurativas, tampoco con obras referenciales a las formas de la tortura, alegatos activistas o narrativas descriptivas de los hechos; no hay mimesis, signo o documento, sino un lenguaje

⁸³⁵ Faedo, Horacio, *Faedo de Plano*, op. cit., p. 5.

⁸³⁶ López Mazz, José. Ma., “Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay (1971-1985)”, op. cit.

⁸³⁷ Peris, Blanes, Jaume, *No queda nada de mi, Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*, op. cit., p. 389.

⁸³⁸ Clair, Jean, *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, op. cit., p. 51.

y una poética avasallada por la pérdida y la imposibilidad de testimoniar que, inevitablemente, encierra la estética postdictatorial y que tiene en Madí la herencia del concretismo, de la irreductibilidad de un todo entre forma y contenido. Estas piezas contienen una lucha misma por la forma que no es otra cosa que una guerra por el lenguaje del torturado que intenta emerger del grito, poéticas que se tornan, como explica Peris Blanes, representaciones de una “corporalidad que la violencia de Estado había hecho legible”.⁸³⁹

Los elementos fragmentados y suspendidos son síntomas de la ruptura biográfica y de la incapacidad estética del retorno pre-golpe; son evidencias de la ruptura histórica, boiográfica y referencial propia de la disyunción del sujeto como parte del dispositivo concentracionario. Así pues, el marco recortado aparece como el contenedor de aquello irrepresentable o, más bien, simplemente referenciable, encuadrando los fragmentos de una corporalidad devastada. La obra de Faedo en postdictadura compone la materialización de la imposibilidad, la corporización del vacío y poetización del derrumbe.

⁸³⁹ Peris Blanes, Jaume, *No queda nada de mi, Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*, op. cit., p. 389.



Figura 55. Horacio Faedo, *Cirugía vegetal* (1990-1997). Corteza, cuerda, alambre, hierro, patina.



Figura 56. Horacio Faedo, *Cirugía vegetal* (1990-1997). Corteza, cuerda, alambre, hierro, patina (detalle).



Figura 57. Horacio Faedo, *Sin título* (1990-1996). Corteza, cuerda, hierro, pátina.

En postdictadura existe una lucha sobre el lenguaje mismo y sobre el la “autoridad” de la palabra. Entender quién tiene el derecho a nombrar y con qué lenguaje será fundamental a la hora de construir los sentidos sobre el pasado traumático y sobre el presente mismo. En la

obra de Faedo se pueden constatar diversos conflictos. Su escultura es la puesta en acto, la elaboración de una memoria del presidio y de la tortura en búsqueda de un lenguaje que no remita a la confesión, al testimonio ni a la narrativa, sino a la huella. Es, como elemento concreto -o como la tautología de Camnitzer- una puesta en acto de una momento de “verdad” que, así como era entendida en el ejercicio del *basanos* griego, solo se puede manifestar en el momento de su inflicción o, en este caso, de su reelaboración. Sin embargo, cómo traer al presente la experiencia de la tortura, cómo reelaborar el trauma será, al igual que en los discursos de la memoria, clave para no reproducir el propio momento de la deshonra, de la inflicción de la tortura en el cuerpo; un lenguaje que no sea cómplice de los aparatos y dispositivos disciplinarios para que cuerpo no se convierta en un “cuerpo traidor”.

Si, como elaboraba Idelber Avelar, “[...] la voz torturadora se sobredimensiona, se hace instrumento central de la tortura sobre un sujeto convertido en cuerpo -cuerpo que le duele al sujeto, le hiere y, por lo tanto, según el cálculo odioso de la tortura, se presta a provocar en el sujeto la separación, la alienación de su cuerpo, su conversión en cuerpo traidor”⁸⁴⁰, el “cuerpo traidor” emerge en el momento de producción del habla, cuando se pone en activación desde el testimonio este momento de “intimidación” al que el torturador había forzado al torturado. En la lucha por el encuentro de un modo o lenguaje para materializar el trauma que pone en juego la posibilidad de la representación, la escultura de Faedo se transforma en una forma de memoria, una forma de verdad que desactiva los lazos constituidos por el dispositivo de la deshonra.

El triunfo sobre la herida es haber encontrado un lenguaje donde poner en conflicto la propia representación del trauma, un lenguaje donde el objetivo no sea poner las propias contradicciones del mismo en una narrativa única y reconciliadora. La reconciliación es imposible ya que solo se hacen visibles y habitables las brechas, fragmentos, rupturas y también sus suturas, alegoría y montaje benjaminianos. Pero las suturas nunca reconstruyen un momento anterior, perdido y originario, ya que no es posible volver al aparato representacional previo al golpe que funcionaba como sistema. Las suturas son remarcadas en las piezas de Horacio Faedo.

⁸⁴⁰ Avelar, Idelber, “La práctica de la Tortura y la Historia de la verdad”, op. cit., p. 181.

Por otro lado, el interés por la abstracción geométrica en sus series *como La escultura: caos del plano* (1995-2000), *Venteo del plano* (2000-2003), *Tratado del Cubo* (2000-2004) o *Tratado del ángulo: estudio sobre la cinta de Möbius* (1995-2000) podemos también relacionarlo con esta búsqueda de este lenguaje particular no-referencial, su estética no tiene por qué siempre remitir a las corporalidades masacradas, violentadas y mancilladas. El espacio de posibilidad para la producción geométrica, por ejemplo, también se vuelve un espacio de lucha política por la producción de lenguajes-sentidos. No es casualidad que en el mismo Penal de Libertad, donde Faedo fue recluido durante nueve años, las normativas oficiales para el ordenamiento interno prohibiesen explícitamente la propiedad y la elaboración visual de imágenes de tipo abstracto dentro del Penal, además de ciertas simbologías.⁸⁴¹

En este sentido, parte del trabajo de Faedo puede ser entendido -aludiendo a Nicholas Mirzoeff- como un ejercicio del “derecho a ver”. El dispositivo de la tortura impuso unas jerarquías físico-congnitivas, cuya construcción subjetiva Faedo revierte a través de una contravisualidad que es una contraestructura sobre el dispositivo de la represión penal. Como mirada que se sitúa más allá de la representación y que manifiesta, por el contrario, una subjetividad política y un sentido de colectividad, así como una reivindicación de una subjetividad autónoma que pueda organizar las relaciones entre lo visible y lo decible.⁸⁴² Contra el “reparto de lo sensible”-que explica Rancière- en el que la dominación impone la evidencia sensible de su legitimidad y su autoridad para nombrar, esta contravisualidad recompone un entramado de relaciones, información, imaginación y reflexión para generar un panorama físico y psíquico fuera de los parámetros de la dominación que pueda, además, de ejercer -en palabras de Foucault- una “nominación de lo visible” capaz de generar nuevas categorías y definiciones desde regímenes de verdad diversos.

⁸⁴¹ Véase apartado 1.1 parte II de esta tesis.

⁸⁴² Mirzoeff, Nicholas, “The Right to Look: A Counterhistory of Visuality”, op. cit.



Figura 58. (izquierda) Horacio Faedo, *Sin título* (1990-1996). Figura 59. (derecha) Horacio Faedo, *Sin título* (1990-1996).



Figura 60. (izquierda) Horacio Faedo, *Sin título* (1990-1996). Figura 61. (derecha) Horacio Faedo, *Sin título* (1990-1996).

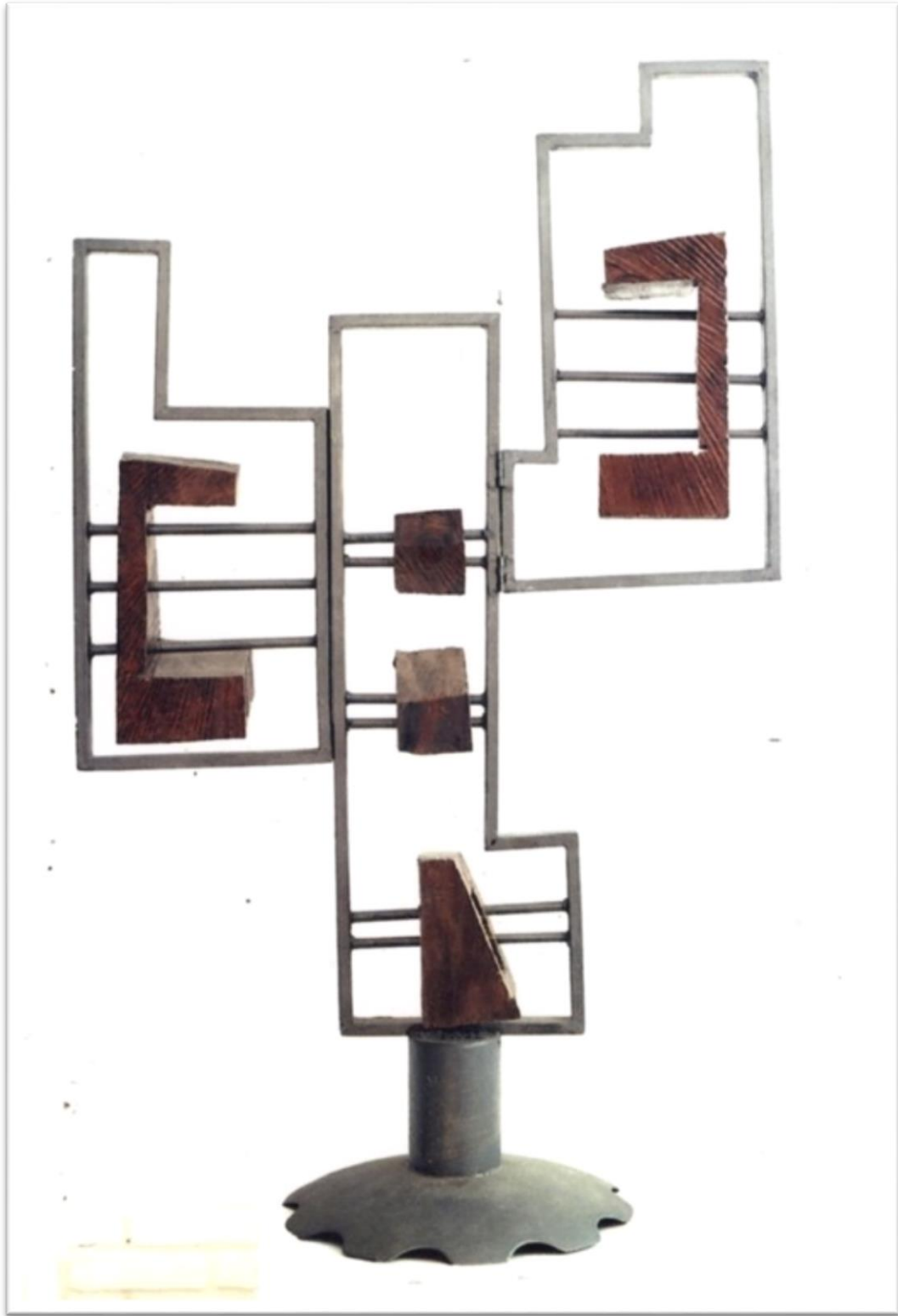


Figura 62. Horacio Faedo, *Sin título* (1990-1996).

2.2.6. Discursos curatoriales en los márgenes: *Arte Madí* (1997) y *Faedo de Plano* (1999)

A finales de los años noventa hubo una serie de proyectos que de alguna manera recuperaron la figura de Horacio Faedo y la reinsertaron, aunque de forma incipiente y temporal, en los circuitos institucionales del arte contemporáneo nacional e internacional. Por un lado, la exposición retrospectiva -única en su magnitud hasta el momento- *Faedo de Plano* (1999) comisariada por Gustavo Wojcechowski en el Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, Montevideo. Por otro lado, la participación de Faedo en la exposición colectiva *Arte Madí* (1997) en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.



Figura 63. Vista de la sala "Madí Contemporáneo" en la exposición *Arte Madí*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía (1987).

La exposición colectiva inaugurada en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía tenía el ambicioso objetivo de establecer una genealogía de Arte Madí desde sus inicios hasta la contemporaneidad. Articulada alrededor de diversos ejes temáticos que delimitaban cronológica y conceptualmente sus vertientes, Maria Lluïsa Borràs fijaba cuatro momentos clave: “Los orígenes de MADÍ”, “MADÍ en el Cono Sur y en el Caribe”, “MADÍ en París”

y “Actualidad Internacional de MADÍ”.⁸⁴³ En ella se exhibieron artistas provenientes de cuantiosos países, entre ellos España, Italia, Bélgica, Estados Unidos, Uruguay, Argentina, Chile, Brasil, Francia y Japón entre muchos otros. El catálogo de la exposición contaba con diversos textos de especialistas, dos de ellos uruguayos -Nelson di Maggio y Mario Sagradini- y también el argentino Jorge Glusberg o el italiano Oskar María D'Mico, como también Roger Neyrat, Szuzsa Dárdai o Salvador Presta. El texto curatorial de María Lluïsa Borràs “Medio siglo de Arte Madí” insistía en que “los artistas trabajan racionalmente en el dominio de lo perceptivo, operando con la interacción de las formas y la incidencia de éstas en el espacio, tratando de hallar un lenguaje accesible a todos, objetivo y por tanto de carácter social.”⁸⁴⁴

Para nosotros, la exposición es bastante problemática. Primeramente, porque el discurso curatorial entiende la genealogía de Arte Madí desde las enseñanzas del maestro Joaquín Torres-García, obviando el conflicto fundamental de carácter estético-político que, tal como hemos analizado, se produjo entre ambas generaciones de artistas poco después de la publicación de la revista *Arturo*. Esta disyuntiva en el propio enfoque curatorial podría haber sido causa de que muchos de los especialistas en los que se había pensado para participar con textos críticos para el catálogo de la exposición, finalmente no hayan participado tras haberse comprometido a ello. Entre ellos el mismo Gabriel Pérez-Barreiro o la académica Teresa del Conde que, tal como constatan algunos documentos provenientes del archivo del museo, tenía además una opinión muy crítica acerca de la selección de los artistas que Borràs había realizado.⁸⁴⁵ De hecho, aunque en origen la exposición preveía un circuito de itinerancia muy ambicioso (mencionándose incluso la posibilidad de realizarse en

⁸⁴³ Borràs, María Lluïsa, *Arte Madí*, op. cit.

⁸⁴⁴ Borràs, María Lluïsa, “Medio siglo de Arte Madí”, en Borràs, María Lluïsa, *Arte Madí*, op. cit., pp. 10-11.

⁸⁴⁵ Carta de Marta González, Conservadora-Jefe de Exposiciones Temporales a Teresa del Conde, Madrid 4 de marzo de 1997.

el MOMA) finalmente solo se realiza una itinerancia al Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz (1997).⁸⁴⁶

Respecto al caso que aquí nos convoca, el del artista Horacio Faedo, la exposición presenta un conflicto sustancial. En el listado preliminar de la selección curatorial de obras para la exposición Arte Madí confeccionado por la curadora María Lluïsa Borràs Faedo no figuraba. Sin embargo, sí aparece en la selección final para la exposición. A partir del rastreo de los documentos administrativos del Archivo Central del Museo Reina Sofía podemos ver que la única referencia documental que relaciona a la curadora con el artista es la lectura del texto “Melancolía” de Gabriel Pérez-Barreiro; una copia de éste figuraba como parte del archivo interno de dicha exposición. En este texto, Pérez-Barreiro cita la entrevista que realizó con el artista en Colonia del Sacramento en un domicilio de la calle Río Negro.⁸⁴⁷ Esta es la única conexión que podemos establecer entre la curadora y Faedo. Sin duda, el hecho de que el artista no esté en una selección preliminar del movimiento Madí no es de sorprender, dada la marginalidad con que se había sido considerada su obra hasta el momento.⁸⁴⁸

⁸⁴⁶ Entre los museos con lo que se establece una comunicación de cara a poder itinerarla fueron: Musée d’Art Moderne de la Ville de París [En una carta del 9 de julio de 1966 Suzanne Pagé, conservadora jefe del museo, se declina la oferta de itinerancia. (Archivo Central Museo Nacional de arte Reina Sofía, Caja 1704, Reg. N° 1776)]; Musée d’Art et d’Histoire de Cholet [En una carta del 9 de julio de 1996 Bernard Fauchille, director del museo, se dirige a Marta González, conservadora y jefa de exposiciones para rechazar la posibilidad de itinerancia. Alega que no hay voluntad política y económica por parte del Ayuntamiento de la localidad. (Archivo Central Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Caja 1704, BF/MAM – N° 96474)]; Fundación Proa Buenos Aires [En una carta del 3 de julio de 1997 que envía Adriana Rosenberg, presidenta de la Fundación, a José Guiaro, director del MNARS, declina la posibilidad de itinerancia por razones económicas y espaciales, debido a la magnitud de la exposición. (Archivo Central Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Caja 1704)]; Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst [En una carta del 5 de julio de 1996 que envía Elizabeth Grossman, curadora de la institución, a María Lluïsa Borràs, curadora de la exposición, declina la itinerancia por motivos curatoriales. En el año 1991 se había expuesto la muestra “Arte Concreto Invención/Arte Madí Argentinien 1945-19960” (Archivo Central Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Caja 1704)]; Museo de Bellas Artes de Buenos Aires [A través de una carta que se envía desde el departamento de exposiciones del MNARS a Borràs se da por sentado que la exposición no es de interés para Jorge Glusberg, director del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires ya que no reciben respuesta del mismo sobre la propuesta de itinerancia para su institución.]; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey [En el Archivo central del MNARS no figura ninguna respuesta del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey dirigido por Treviño, sobre la propuesta de itinerancia.”].

⁸⁴⁷ Véase apartado 2.2.2 parte II de esta tesis.

⁸⁴⁸ Es posible que la misma María Lluïsa Borràs visitase al artista en 1997 ya que en el Archivo del Museo se pudo encontrar la programación de los viajes María Lluïsa Borràs entre los cuales estaba previsto un viaje a Buenos Aires y Montevideo entre diciembre y enero de 1997, según una referencia en una carta que escribe a Marta González, jefa de exposiciones el 31 de mayo de 1996. Sin embargo, la documentación no permite confirmar plenamente esta hipótesis.



Figura 64. (izquierda) Horacio Faedo, *Sin título* (1985). Figura 65. (derecha) Horacio Faedo, *Sin título* (1986). Detalle de la instalación en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (1987).⁸⁴⁹

Pero a pesar de que sus dos obras se hayan incluido en la selección final de la exposición existen múltiples problemas en su lectura y disposición. Éstas se encuentran en la sala destinada a Uruguay que la curadora enmarca como “Madí contemporáneo”. La genealogía que establece con la producción de Carmelo Arden Quin es problemática e inválida. Al no establecer su relación con Rhod Rothfuss y con el mismo Kosice, ni tampoco con María Freire, ignora la implicación de Faedo con Arte Madí en los mismos años cincuenta. Faedo no es un “Madí contemporáneo” sino uno de los integrantes de las primeras dos décadas del movimiento en pleno apogeo de la modernidad latinoamericana. La pieza de 1954 y las publicaciones en la revista *Arte Madí* y el libro *Antología Madí* así lo demuestran.

Por otro lado, las piezas de Faedo seleccionadas para la exposición están fechadas a mediados de los años ochenta, momento postcarcelario del artista en el que los postulados madí fueron, como hemos analizado en este trabajo, replanteados conceptual y formalmente. La curaduría obvia esta problemática y la conflictividad que radica en la reelaboración de este lenguaje vanguardista en los años ochenta y noventa en el Uruguay postdictatorial, cuyas connotaciones en el trabajo de Faedo impiden ser colocadas tan fácilmente en esta tendencia, sobre todo pensándose desde esta cronología.

⁸⁴⁹ Las figuras 54 y 55 son fotogramas extraídos del reportaje audiovisual sobre la exposición *Arte Madí*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía (1997). *Arte Madí*. Realizado por Aarón Yelín. RPG Producciones, 1997.

Un caso diametralmente diferente es el de la exposición *Faedo de Plano*, comisariada por el artista, escritor, diseñador y editor Gustavo Wojceichowski, en el momento en que Alicia Haber era curadora jefa del Centro Municipal de exposiciones SUBTE. La exposición fue inaugurada en Montevideo en 1999 y exhibió varias de las series del artista de forma retrospectiva. Wojceichowski entiende bien su contexto y lo deja explícitamente remarcado en el relato expositivo; abarca desde su infancia en Riachuelo en el contexto de la cantera de arena, su incipiente contacto con los obreros de la industria extractiva, así como con los materiales, los metales y fierros, las herramientas y, a su vez, el medio natural que lo rodeaba; señala su conexión con madí durante su juventud y lo destaca como parte central de su formación y conceptualización artística.

Wojceichowski entiende la importancia del momento de fragmentación de la dictadura y traza una antes y un después de la experiencia concentracionaria. Entiende que la propuesta madí interviene en la construcción estética de Faedo postdictadura pero de una manera subyacente, incompleta, truncada, residual. También comprende que para Faedo lo importante de Madí es su visión invencionista y creadora pero, sobre todo, su enclaje en lo social. El texto curatorial interviene temporalmente con una escritura plagada de flashbacks que potencian la dimensión temporal de la narrativa. El texto es en esencia un ejercicio de memoria así como lo es la escultura que reelabora las temporalidades del derrumbe y los hiatos biográficos. Faedo es un escultor del espacio, como dirá Wojceichowski “Como que le interesa más la ausencia de materia que su presencia. O la presencia de su ausencia. Incluso su material más sólido es la zaranda, donde el volumen deviene en aire. Tapa y deja ver /oculta y muestra.”⁸⁵⁰

⁸⁵⁰ Faedo, Horacio, *Faedo de Plano*, op. cit., p. 9.



Figura 66. Portada del catálogo de la exposición *Faedo de Plano*, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo (1999).

El marco recortado es para el curador un “recorte de la memoria, tiempo”⁸⁵¹. La incorporación del marco recortado a la escultura (lo que hasta el momento había sido propiedad de la pintura) se multiplica y se despliega en la escultura de Faedo. El marco como marco-temporal o marco-memoria, problematiza lo que encierra, lo que contiene. Esta estructura siempre había estado relacionada con la dimensión temporal y casi performática de la mirada. En la pintura Rothfuss requería de un ejercicio activo de la mirada ante la desestructuración del contenedor pictórico; en la escultura de Faedo su forma multidimensional como contenedor abre el presente a las reelaboraciones de la memoria traumática. Una reelaboración constante que se materializará en su serie *Tratado del ángulo: estudio sobre la cinta de Möbius* (1995-2000) en la que el protagonismo del tiempo cobrará mayor aptitud. Estas piezas proponen un ejercicio de deslizamiento visual y táctil mediante una estructura que no tiene ni principio ni fin: “Una cinta de Moebius hecha con un rectángulo. Integramente cerrada en su cosa abierta. Se trata de una imponente figura que desafía al equilibrio, precisamente por estar en un sutil equilibrio o riesgo, manteniéndose erguida en cada una de sus permutables posiciones. Parada sobre sí, por sus propios medios.”⁸⁵²

⁸⁵¹ Faedo, Horacio, *Faedo de Plano*, op. cit., p. 9.

⁸⁵² *Ibidem*.

III PARTE

LA ERA DEL PACTO: MEMORIA COLECTIVA Y VISUALIDAD

1989-2005

CAPÍTULO 1

PROCESOS DE LA RECUPERACIÓN DEMOCRÁTICA: MEMORIA CONSENSUAL Y EXCLUSIÓN DEL SUPERVIVIENTE

El terrorismo de Estado de la historia reciente sigue teniendo “efectos de realidad sobre el presente”⁸⁵³ a nivel político, social, en los imaginarios y valores identitarios y nacionales, en el modelo de democracia y de cultura. La dictadura implicó pérdidas irreparables en el campo político (desde el ruptura con la tradición revolucionaria de los años sesenta, hasta la histórica construcción de la solidez democrática partidista y sindical). A nivel cultural, el aislamiento y control policial, sumado al exilio y al presidio, deslocalizó las duraderas comunidades y matrices culturales, artísticas y lingüísticas.⁸⁵⁴ Las prácticas sobre víctimas específicas tuvieron un “efecto demostración” sobre el conjunto de la sociedad, cuyo resultado se ha visto en la permanencia de una cultura del miedo en la sociedad postdictatorial. El miedo a “repetir la historia” ha sido gran parte del sostén civil de la impunidad y su impacto se ha visto reflejado fuertemente en la toma de decisiones y en el proyecto democrático postdictatorial, anclado a una política pactista y consensual. Desde ese entonces -y hasta fin de siglo- los partidos conservadores llevarán a cabo una suerte de borramiento institucional del trauma cuya piedra fundacional será la Ley de Caducidad. Ésta compondrá uno de los mayores obstáculos para la aplicación de justicia contra los crímenes de lesa humanidad del terrorismo de Estado, dejando una carencia jurídica para las víctimas

⁸⁵³ Rico, Álvaro, “Política, historia y memorias en el Uruguay posdictadura”, en Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga; et. al., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, op. cit., p. 183.

⁸⁵⁴ Rocca, Pablo, “Escribir para resistir (Notas sobre las leteas durante la dictadura uruguayaya)”, en Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga; et. al., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, op. cit., pp. 105-115.

de las violaciones a los derechos humanos a pesar de los constantes reclamos y protestas que se produjeron durante la siguientes dos décadas.⁸⁵⁵

En 1985 culmina formalmente la dictadura cívico-militar, tras un proceso de progresiva apertura que se venía perfilando desde 1980. En noviembre de 1984 los militares salen del parlamento y el 1º de marzo de 1985 Julio María Sanguinetti asume el cargo como presidente de la República. Los procesos de la “dictadura transicional”⁸⁵⁶ y de la recuperación democrática son sumamente complejos y éste no es el lugar donde abordarlos. Sin embargo, es importante destacar algunos aspectos de esta “transición” que intervendrán definitivamente en el modelo democrático consensual que dominará el período postdictatorial y, por tanto, el modelo de cultura. Las problemáticas urgentes de esta transición se planteaban alrededor de la amnistía a los presos políticos de la dictadura y las violaciones a los derechos humanos, la subordinación de las Fuerzas Armadas al poder civil, la relación con el movimiento sindical y la crisis económica heredada de la dictadura entre otras cuestiones. La recién recuperada democracia debía enfrentarse a todos esos conflictos que no competían únicamente a las revisiones del pasado, sino a las renegociaciones y proyecciones sobre el presente y el futuro del modelo democrático nacional.⁸⁵⁷

Una de las medidas más rápidas que implantará el nuevo gobierno será la propuesta y aprobación parlamentaria de la llamada Ley de Pacificación, una ley de indulto dirigida a los

⁸⁵⁵ Uruguay comparte este proceso con la región. Las leyes de amnistía fueron promulgadas en todas las transiciones del Cono Sur. En Argentina, la Ley de Pacificación Nacional (1983), la Ley de Punto y Final (1986) y la Ley de Obediencia Debida (1987); en Brasil, la Ley de Amnistía (1979); en Chile, la Ley de Amnistía (1978). Todas tienen íntima relación con el modelo transicional español que es, para Uruguay y la región, un claro precedente y modelo. El modelo de justicia transicional en España estuvo basado en un proceso de “Punto Final” mediante la Ley de Amnistía (1977), que impedía juzgar los crímenes del franquismo cometidos hasta el año 1976, cuando el dictador fallece. En este momento se cerrará una etapa dictatorial e iniciará un período de incertidumbre social y discursiva pero es evidente que se producirá una continuidad política, jurídica y económica de facto del régimen. Además, la ley confería una visión histórica basada en la igualación de los dos bandos en la contienda de la guerra civil y un discurso de olvido sobre los crímenes del franquismo como forma de garantizar la reapertura democrática. Esto dejó fuera de las elaboraciones memoriales a los desaparecidos, las persecuciones, la censura, la represión, la tortura y el expolio de los bienes durante la dictadura franquista entre otras cuestiones.

⁸⁵⁶ En este trabajo entendemos que, aunque popularmente se ha denominado al período comprendido entre 1980 y 1985 bajo el nombre de “transición democrática”, es más idóneo llamarlo “dictadura transicional”, siguiendo la propuesta de Caetano y Rilla por la cual se entiende que, si bien formalmente el período de apertura inicia en 1980, no se puede llamar como período democrático sustancialmente (en este momento aún permanecía la prohibición de partidos, la censura, los presos políticos, las restricciones a la libre movilidad, etcétera). Caetano, Gerardo; Rilla, José, *Breve Historia de la Dictadura (1973-1985)*, op. cit.

⁸⁵⁷ Allier Montaño, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p. 29.

presos políticos de la dictadura militar para su definitiva liberación.⁸⁵⁸ El día 14 de marzo fueron liberados los últimos presos políticos de la dictadura militar, 47 hombres y mujeres fueron recibidos por una multitud concentrada a las afueras del Penal de Libertad.⁸⁵⁹ Aquellos que habían cometido los llamados delitos de sangre serían trasladados en un furgón hasta Montevideo donde, tras algunos procedimientos burocráticos, fueron llevados a sus viviendas. Carlos Liscano en su obra testimonial-literaria *El furgón de los locos*⁸⁶⁰ (2001) relata el largo y sinuoso trayecto que vivió desde el Penal a la Libertad; una travesía urbana en un furgón militar por los barrios de Montevideo en la que uno a uno iba dejando a los presos recién liberados.

Vueltas y vueltas por la ciudad. No sé dónde estamos ni me preocupa demasiado saberlo. [...] No se cuántos vamos en el furgón, ni cuántos salimos esta noche. Es raro, no me dio por contarlos yo, que cuento todo lo que se me pone delante. Nunca recordaré cuántos éramos en aquel furgón, no quiero averiguarlo. De pronto siento la extrañeza de ser un hombre libre. Porque si bien voy en el furgón policial, con un policía con garrote en la puerta, ya no estoy preso. Puedo hacer de mi vida lo que quiera. Suena hermoso, pero es terrible. ¿Y ahora? ¿Qué viene ahora? Imposible preguntar a nadie aquí, a estos locos reconcentrados en pensarse en libertad.⁸⁶¹

La liberación de los presos políticos se transformaría pronto en un emblema de la época. Entre ellos se encontraban los rehenes, un grupo de nueve hombres del MLN-T que, retirados en 1973 del Penal de Libertad, serán transferidos y constantemente trasladados a diferentes cuarteles, calabozos y otros lugares durante más de una década. Fueron sometidos a condiciones inhumanas de aislamiento, hostigamiento y control de múltiples tipos,

⁸⁵⁸ La Ley de Pacificación Nacional o también llamada Ley de Amnistía (Ley N° 15.737) se votó en el parlamento el 8 de marzo de 1985. Dicha ley decretaba la “amnistía a todos los delitos políticos, comunes y militares conexos con éstos, cometidos a partir del 1° de enero de 1962” debiendo ser liberados con fecha máxima el 14 de ese mismo mes. Es importante remarcar la complejidad de la Ley, la cual no fue directa para los presos que habían estado condenados por delitos de sangre. Sin embargo, a efectos reales, todos fueron puestos en libertad sin posibilidad de volver a prisión.

⁸⁵⁹ La liberación de los presos tras la aprobación de la Ley de Pacificación fue progresiva aunque excepcionalmente rápida. En ese momento había aún 225 presos políticos (228 en el Penal de Libertad y 27 mujeres en la jefatura de policía). El 10 de marzo se liberarán 173 hombres en el Penal y 20 mujeres de la jefatura (entre ellos el futuro presidente y fundador del MLN-T José Mujica), acogidos por una multitud que los esperaba en las calles. El martes 12 de marzo se liberarán 15 presos políticos hombres y 2 mujeres. Finalmente, el 14 de marzo, serán liberados los 47 presos restantes.

⁸⁶⁰ Liscano, Carlos, *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 44-45.

condición en la que, en el caso del grupo masculino, permanecerán durante 12 años.⁸⁶² En la misma jornada de liberación se llevará a cabo una rueda de prensa en el Colegio de los Padres Conventuales de Montevideo, un acontecimiento que consolidará la personalidad pública y política de este grupo masculino del MLN-T erigiéndose como acto fundacional de las memorias de la postdictadura.

Para Eugenia Allier Montaña, al igual que ciertos acontecimientos se erigieron como referencia obligada en la esfera pública durante la dictadura militar, otros acontecimientos - como asesinatos y desapariciones- se instituyeron como “emblemáticos de la memoria”⁸⁶³ en postdictadura. Entre estos hechos emblemáticos se podría considerar la existencia de “presos emblemáticos”⁸⁶⁴, presos políticos que tuvieron mayor relevancia y visibilidad en la esfera pública. Este será el caso de los rehenes, cuya liberación será durante décadas un el símbolo de la finalización de la dictadura. Como dirán Ruiz y Sanseveiro “[...] haber sido rehén en la dictadura constituyó un capital político muy reconocido en la personalidad pública de algunos integrantes de la actual elite gobernante uruguaya.”⁸⁶⁵

⁸⁶² Poco después del golpe de Estado, entre junio y septiembre de 1973, los militares decidieron conservar como rehenes a 17 prisioneros políticos del MLN-T (nueve hombres y ocho mujeres, aunque un año después se agregaría otra mujer). Las mujeres fueron devueltas a Punta de Rieles en 1976 y los hombres al Penal de Libertad recién en 1984. Entre los hombres se encontraban Henry Engler Golovchenko, Eleuterio Fernández Huidobro, Jorge Amilcar Manera Lluberas, Julio Marenales Saenz, José Alberto Mujica Cordano, Mauricio Rosencoff Silbermann, Raúl Sendic Antonaccio, Adolfo Wasem Alaniz, Jorge Zabalza Waksman. Un informe publicado en septiembre de 1984, poco tiempo antes de la aprobación de la Ley de Pacificación, explicaba las extremas condiciones de vida a las que habían sido sometidos: “Al ser sacados del Penal de Libertad, los rehenes fueron repartidos en cuarteles del interior del país y mantenidos aislados unos de otros. [...] Han permanecido y permanecen en celdas individuales (2 metros por 1.50), sin ventanas ni ventilación, frías, húmedas y sin luz natural. En muchos casos, subterráneas, iluminadas con una lamparilla eléctrica que permanece encendida 24 hrs. del día sin servicios sanitarios ni agua en la celda. Deben hacer sus necesidades en un balde, el cual es retirado esporádicamente en períodos que pueden durar hasta 4 días. En oportunidades y como castigo no se les retira el balde, debiendo utilizar la celda como baño. [...] En 1976, en el cuartel del Departamento de Durazno, se utiliza un aljibe como celda de rehén.” V.V.A.A., *Los rehenes de la dictadura military*, op. cit., pp. 1-3.

⁸⁶³ Allier Montaña, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p. 194.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 195.

⁸⁶⁵ Ruiz, Marisa; Sanseveiro, Rafael, *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2012, p.14. Es importante remarcar que el panorama social tras la finalización era sumamente complejo y las subjetividades políticas habían quedado radicalmente fragmentadas, siendo la figura del rehén una forma simplista y normativa de abordar dicho problema. Obviando, además, que también existieron las llamadas rehenas, un grupo de mujeres del MLN-T que también fueron privadas de libertad y sometidas bajo las similares condiciones que el grupo masculino. Sin embargo, éstas no tuvieron tanto protagonismo ni foco público y sus historias fueron relegadas de los medios y la esfera pública hasta hace relativamente pocos años, cuando algunas investigaciones históricas y académicas sacaron a la luz sus historias. Ruiz, Marisa, “Las prisioneras: a la búsqueda de la memoria perdida de Punta de Rieles”, *Contemporánea, Historia y problemas del siglo XX*, vol. 4, 2013, pp. 79-98. En línea: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2017/05/06/marisa-ruiz/>

Pero, si por un lado, la Ley de Pacificación promulgaba la liberación de todos los presos políticos, la Ley de Caducidad marcará el contrapunto de la justicia en el período. La *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* (Ley 15.848) fue aprobada por el parlamento en diciembre de 1986. Mediante ésta, quedaban exentos de juicio los crímenes de lesa humanidad del terrorismo de Estado cometidos entre 1973 y 1985.⁸⁶⁶ En 1989 la Ley se ratificaría plebiscitariamente por votación popular, poniendo fin a lo que algunos especialistas como Álvaro Rico entenderán como “transición” e iniciando el período de la “cultura de la impunidad”. A partir de entonces, las denuncias sobre los casos de detenidos desaparecidos que habían sido realizadas a la *Comisión Investigadora Parlamentaria sobre la situación de Personas Desaparecidas y Hechos que la Motivaron* -comisión pionera creada en 1985 que llegará a recibir 138 denuncias hasta ese momento- quedarán paralizadas. Esto clausurará un período -comprendido entre 1980 y 1989- de cierto optimismo democrático. El proceso de resurgimiento de las voces de las víctimas y los relatos de resistencia en la esfera pública tras el cierre de la política de la censura dictatorial quedará interrumpido por la Ley, así como también el trabajo de la *Comisión Investigadora*. No será hasta el año 2005 que las posibilidades de investigación sobre la desaparición forzada de personas se volverán a abrir, en un nuevo contexto político y a través de un paulatino proceso de “perforación” de la Ley de Caducidad tras el triunfo de la izquierda.⁸⁶⁷

⁸⁶⁶ Ley n° 18.83 de la Pretensión Punitiva del Estado: Artículo 1o: Se restablece el pleno ejercicio de la pretensión punitiva del Estado para los delitos cometidos en aplicación del terrorismo de Estado hasta el 1o de marzo de 1985; Artículo 2o: No se computará plazo alguno, procesal, de prescripción o de caducidad, en el período comprendido entre el 22 de diciembre de 1986 y la vigencia de esta ley, para los delitos a que refiere el artículo 1o de esta ley. Artículo 3o: Declárase que, los delitos a que refieren los artículos anteriores son crímenes de lesa humanidad de conformidad con los tratados internacionales de los que la República es parte. Para ampliar sobre los conflictos de la aplicación de la Ley de caducidad véase Fried, Gabriela; Lessa, Francesca (comps.) *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011*. Montevideo: Trilce, 2007. Buriano, Ana; Dutrénit, Silvia, “A 30 años de la ley de caducidad uruguaya ¿qué y cómo debemos conmemorar?”, *Antítesis*, vol. 10, n° 19, 2017, pp. 351-375. En línea: 10.5433/1984-3356.2017v10n19p35. Este trabajo revisita los conflictos que acarreó la Ley de Caducidad en las últimas tres décadas, teniendo en cuenta sus implicaciones en el presente. Por un lado, se centran en los discursos políticos que afloraron alrededor del proceso de la ley y, por otro lado, en la batalla discursiva y memorística de la izquierda, condicionada por su llegada al gobierno. “Treinta años después, cuando emerge una nueva generación se afirma una “cultura de la impunidad” no como un remanente transitorio sino como un componente orgánico del sustrato cultural del hoy.” *Ibidem*, p. 351.

⁸⁶⁷ Con la llegada al gobierno del Frente Amplio en el año 2005 se comenzaron a impulsar una serie de estrategias llamadas “perforaciones” a la Ley para poder incidir, de alguna manera, sobre algunos procesos jurídicos que habían quedado bloqueados por la Ley de Caducidad desde 1986. Hasta día de hoy se han procesado alrededor de una docena de perpetradores, incluidos dos civiles, así como el dictador Juan María Bordaberry y Juan Carlos Blanco, canciller de la dictadura.

En este proceso fue importante el papel de los partidos políticos tradicionales como formadores de opinión social. Tal como destacan Buriano y Dutrénit, el reparto de responsabilidades que establecía la complementariedad de las dos leyes -por un lado, la Ley de Pacificación y, por otro, la Ley de Caducidad- fue una forma de disipar sus propias responsabilidades con los acontecimientos previos al golpe. Los partidos de derechas conservadores (Blanco y Colorado) -que se perpetuarán en el poder entre 1985 y 2005- habían colaborado estrechamente con la instauración del régimen militar, impulsando una pérdida de representatividad política y mediación, así como el desmontaje de la institucionalidad (si bien hegemónicamente estos partidos han explicado el propio desmontaje institucional a través del accionar del MLN-T). En este sentido, es importante remarcar el papel fundamental de Julio María Sanguinetti como presidente en la promoción de las leyes de Pacificación y Caducidad. Él mismo había sido ministro durante el gobierno de Juan María Bordaberry. Como defienden Bruiano y Dutrénit, esta propuesta impulsaba una “simetría de la solución” basada en una “simetría de la culpa”, un enfoque de reparto de responsabilidades en los sucesos de los sesenta y setenta que llevaría a una situación de “guerra civil” y, en consecuencia, al golpe militar como forma de solución ante un conflicto insostenible. Esta idea, ampliamente defendida por muchos sectores conservadores, ha sido regionalmente aceptada -sobre todo en Argentina- bajo la denominación de “teoría de los dos demonios”.⁸⁶⁸

Esta visión soldaba la memoria del período a través de la idea de la responsabilidad compartida sobre la ruptura de la convivencia, la paz y el civilismo que históricamente había ostentado el país, base de la construcción identitaria de la sociedad uruguaya. El consenso se construyó sobre una memoria nacional cuya linealidad histórica había sido interrumpida por la violencia de los años sesenta y, posteriormente, por la dictadura militar. Consecuentemente, la idea de la dictadura como medida contra la insurgencia y la violencia generalizada supondría una ruptura de la continuidad histórica y, como hiato, era un paréntesis que merecía ser olvidado y superado. La Ley de Caducidad se presentaba, entonces, como la única forma de garantizar un proceso de redemocratización y pacificación justo, haciendo que la amnistía fuese repartida entre ambas partes y, además, porque los

⁸⁶⁸ En este sentido es importante recordar la coyuntura del golpe de Estado en 1973, en una situación en la que el MLN-T ya estaba desarticulado. Véase apartado I parte II de esta tesis.

militares no dejaron de recordar públicamente la potencialidad de un nuevo golpe de Estado, que podía volverse a producir si no se acordaba una reconciliación o se volvía a la misma situación que en 1973.⁸⁶⁹

El discurso consensual dualista y supuestamente reconciliador del período acabó de legitimarse con el plebiscito de 1989⁸⁷⁰ dando inicio a lo que hoy podríamos llamar la “cultura de la impunidad” o, también, la “cultura del miedo”, basada en el miedo a repetir la historia como una forma de disciplinamiento social “que identifica reclamos con subversión”⁸⁷¹; una cultura vigente desde la consolidación y legitimación del silencio de los perpetradores.

Hay que recordar que el renacer de la democracia vino acompañado de un discurso que se tornó hegemónico desde el poder, el de la impunidad, que abusa de una tradición que emerge desde el fondo de una historia, no muy lejana como la uruguaya, en que se reivindica el fin de la Guerra Grande (1852) con el lema de “ni vencidos ni vencedores” y que al mismo tiempo amenaza, luego de una experiencia dictatorial de más de una década, sobre la posible rebelión de las Fuerzas Armadas (FFAA) ante la acción de la justicia civil. Con los cambios por y en la gestión gubernamental ese discurso hegemónico raigal del Uruguay transicional (sostenido por la inmensa mayoría de los partidos tradicionales Colorado y Blanco) articuló una narrativa. Años más tarde y con sus matices, ese relato se retroalimentó y reformuló con el de algunos sectores, especialmente líderes de los otrora víctimas de la dictadura.⁸⁷²

⁸⁶⁹ En una de las frecuentes declaraciones que las Fuerzas Armadas realizaron durante el proceso transicional de redemocratización el General Medina, jefe superior de ejército, manifiesta durante una entrevista para los medios el siguiente mensaje: “Usted me está preguntando si nosotros estamos dispuestos a dar otro golpe de Estado. Yo le digo que de ninguna manera pensamos dar un golpe de Estado. Nosotros no queremos dar golpe de Estado. [...] Lo que quiero decir es que si obligan, si se dan las mismas causales que se dieron en 1973, no vamos a tener más remedio que si darlo.” *Tupamaros: del penal a la libertad*. España: TV3, 1985 (21 min.). En línea: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/30-minuts/tupamaros-del-penal-a-la-libertat/video/1472789/>

⁸⁷⁰ La estrategia de la consulta popular tiene sus antecedentes inmediatos en la misma dictadura militar. A pesar de que la dictadura finalizara oficialmente en 1985, la transición a un estado de pleno derecho fue mucho más conflictiva y progresiva. Tal como explican Roniger y Sznajder la convocatoria a referéndum en 1980 por parte del régimen militar para la ratificación de la constitución elaborada por ellos mismos fue una forma de conseguir legitimidad y consenso social. Si bien esta constitución estaba erigida sobre un modelo de democracia autoritaria ideológicamente afín al régimen, el llamado a referéndum otorgaba una pátina tradicionalista y civilista propia del anterior modelo político uruguayo: “surgió así una disonancia entre la forma civil del referéndum y el contenido autoritario de la constitución propuesta por los militares.” Roniger, Luis; Sznajder, Mario, “La reconstrucción de la identidad colectiva del Uruguay tras las violaciones de los derechos humanos por la Dictadura militar”, *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 5, n° 9, 2003, p. 48.

⁸⁷¹ Demasi, Carlos, “Un repaso a la teoría de los dos demonios”, op. cit., p. 70.

⁸⁷² Buriano, Ana; Dutrénit, Silvia, “A 30 años de la ley de caducidad uruguaya ¿qué y cómo debemos conmemorar?”, op. cit., p. 355.

Por otro lado, este discurso omitía sintomáticamente la extendida represión contra los luchadores sociales.⁸⁷³ No todas las víctimas de la represión estuvieron vinculadas a los movimientos armados y, mucho menos, vinculadas a delitos de homicidio o similares. Incluso, aunque nos centremos solamente en las personas que sí estuvieron vinculadas a dichas actividades, los mecanismos, tecnologías y propósitos de las violencias ejercidas por los grupos guerrilleros y el aparato militar y estatal fueron, como se ha analizado anteriormente -y como se ha demostrado abundantemente- constitutivamente diferentes.⁸⁷⁴ Este modelo de “justicia transicional”⁸⁷⁵, que venía a proyectar una memoria hegemónica sobre el período basada en lo que Weschler llamará “simetría de la culpa”⁸⁷⁶ -es decir, sobre el reparto de responsabilidades de la violencia vivida en el período predictatorial- tuvo, además, el objetivo de hegemonizar la memoria social y desplazar a las víctimas del foco de las memorias. Sin duda, la ley no funcionó como instrumento restaurador de los tejidos sociales sino que, contrariamente, las demandas sociales fueron vistas como posibles inconvenientes para el proceso de reconciliación.

Estas políticas oficiales de reconciliación favorecieron, mediante una ideología del consenso, el olvido como manera de defender un modelo de “democracia perfecta”, expulsando del debate institucional y mediático las voces disidentes. Sin embargo, la idea sobre el consenso y la hegemonía de la memoria debería matizarse, ya que no se trató de un consenso universal. Un gran sector de la sociedad uruguaya se había comenzado a movilizar para encontrar alternativas a la impunidad desde el principio.⁸⁷⁷ Las múltiples consecuencias de esta construcción memorial basada en la impunidad afectarán, además, a los procesos de subjetivación de las víctimas del terrorismo de Estado. Sus memorias quedarán atravesadas a partir de entonces por sentidos particulares sobre la responsabilidad, la confesión y la culpa,

⁸⁷³ *Ibidem*.

⁸⁷⁴ Véase apartado 1 parte II de esta tesis.

⁸⁷⁵ “El concepto de ‘justicia transicional’ alude a la justicia que se aplica en respuesta a graves violaciones cometidas por los Estados y que comprende acciones judiciales retributivas y medidas políticas restaurativas, una vez restablecido un marco jurídico institucional mínimamente aceptable.” *Ibidem*, p. 353.

⁸⁷⁶ Weschler, Lawrence, *A Miracle, a Universe: Settling Accounts with Torturers*. New York: Pantheon Books, 1990.

⁸⁷⁷ Son destacables algunos acontecimientos en el período de la dictadura transicional. Por ejemplo los del 1° de mayo de 1983 y 1984, las marchas estudiantiles o manifestaciones como el llamado “obelisco” el 27 de noviembre de 1983, que reunió a más de 400.000 para reclamar la realización de elecciones, la manifestación más multitudinaria en la historia del país.

el castigo, la vergüenza o la traición; relaciones complejas y ambiguas que, como manifiesta Idelber Avelar se enfrentan a la simplificación del término restitución o reconciliación.

There has been a critical dissection of post-dictatorship testimonialism, attentive to the complex relations between motifs of betrayal, confession and guilt: this has had the merit of focusing on the ambiguities and aporias proper to discourses of restitution, even those which bring to light truths censored and hidden by dictatorial power (Richard).⁸⁷⁸

En este sentido, la producción de testimonios en el contexto postdictatorial ha aportado profundidad sobre estos términos y problemas. A partir de 1985, las vivencias del presidio cobrarán gran protagonismo, sobre todo a través de la literatura testimonial con éxitos editoriales dedicados a relatar las vicisitudes del encierro concentracionario y la tortura.⁸⁷⁹ Como dirán Markarian y Marchesi, este tipo de productos testimoniales, “junto a otros que circularon en los medios de comunicación de la izquierda y los movimientos sociales, ayudaron a construir una representación que asimilaba la dictadura a las experiencias represivas.”⁸⁸⁰ Este tipo de relatos se elaborarán discursivamente de muchas formas - testimonialmente, ficcionalmente, periodísticamente y en forma de denuncia- formando un fenómeno postdictatorial al que Markarian y Marchesi caracterizarán con la etiqueta de “memoria subjetiva”.⁸⁸¹ De cierta manera, se había encontrado una forma de contrarrestar el silencio. Sin embargo, el quiebre entre sociedad y pasado reciente que se producirá tras 1989

⁸⁷⁸ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit. p. 253 “Ha habido una disección crítica del testimonialismo posterior a la dictadura, atento a las complejas relaciones entre los conceptos de traición, confesión y culpa: éstos han tenido el mérito de centrarse en las ambigüedades y aporías propias de los discursos de la restitución, incluso en aquellas que traen a la luz verdades censuradas y ocultas por el poder dictatorial (Richard).” [La traducción es nuestra.]

⁸⁷⁹ Alfredo Alzugarat menciona dos textos fundadores de esta literatura: *Las manos en el fuego*, una reconstrucción histórica de Ernesto González Bermejo a partir de cartas y conversaciones con el expreso Tupamaro David Cámpora y *Las memorias del calabozo*, donde Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof narran sus padecimientos, vivencias y resistencias como rehenes de la dictadura. González Bermejo, Ernesto, *Las manos en el fuego*. Montevideo: ebo, 1985. Fernández Huidobro, Eleuterio; Rosencof, Mauricio, *Memorias del Calabozo* (2 vols.). Montevideo: Tupac Amaru Ediciones, 1987. Referenciado en Markarian, Vania; Marchesi, Aldo, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, *Contemporánea, Historia y problemas del siglo XX*, vol. 3, 2012, p. 223. En 2018 se estrena la que ha sido considerada por la crítica como la película más popular del cine contemporáneo uruguayo, *La noche de 12 años*, dirigida por Álvaro Brechner, basada en el libro autobiográfico de Huidobro y Rosencof.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ Rey Tristán, Eduardo, *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya 1955-1973*, op. cit. Sobre el movimiento anarquista, véase Cores, Hugo, *Memorias de la resistencia*. Montevideo: Banda Oriental, 2002.

desencadenará un cambio en las formas mismas de elaboración del pasado. En el ámbito académico se producirá un giro cuya consecuencia principal será la desaparición de investigaciones sobre la dictadura y la transición (salvo algunas excepciones).⁸⁸²

La izquierda, los movimientos sociales y también la comunidad académica sintieron el golpe. Esto se tradujo en la casi total desaparición de los debates e investigaciones acerca de la dictadura y la transición. Se generó entonces una suerte de consenso en algunos sectores académicos que reconocían en esa votación popular el fin de la transición y llamaban a poner en la agenda nuevas temáticas vinculadas al futuro democrático.⁸⁸³

Pero, a la vez que estos temas iban quedando fuera de la discusión pública y del debate académico, emerge un renovado interés por el problema de la “transición”, que hasta el momento había sido distanciado de los problemas intrínsecos a la represión militar, produciendo una suerte de divorcio disciplinario que relegó los problemas de la represión al ámbito del testimonio, la literatura, la denuncia (prontamente frustrada) y al ámbito académico, que se centrará en los problemas estructurales de tipo político que, además, dejaban explícitamente fuera el período dictatorial. En esta línea, una de las vertientes académicas que comenzará a abrirse a principios de los noventa será la del “miedo y el terror”, a partir de enfoques más subjetivos y, en muchos casos, regionales.

Sin duda la Ley se transformó en un vehículo articulador de las luchas por la memoria. Existe una gestión y construcción de la memoria en postdictadura que se quiere entender como fenómeno colectivo y que está estrechamente relacionada a la constitución de una verdad particular sobre el pasado reciente, así como sobre el presente y los modelos para una democracia y una sociedad ligadas a un proyecto identitario de nación. Pero estos modelos consensuales en el nuevo marco del neoliberalismo global están incapacitados para aglutinar las diferentes subjetividades, fragmentos y trazas, identidades y memorias segmentadas durante la dictadura militar. Como dirá Nelly Richard, “las trazas semiencubiertas de este

⁸⁸² Entre las excepciones del trabajo académico centrado en la represión y la dimensión carcelaria se puede destacar el trabajo de Juan Rial *Los límites del terror controlado: los hacedores del miedo en el Uruguay* (1985) que describía los efectos sociales del “sistema de miedo” -o “bóveda de terror”- sostenido por los dos establecimientos de reclusión militar que habían albergado prisioneros políticos. Rial, Juan, *Los límites del terror controlado. Los hacedores y defensores el miedo en el Uruguay*. Montevideo: Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay, 1997 [1985].

⁸⁸³ Markarian, Vanía; Marchesi, Aldo, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, op. cit., p. 224.

derrumbe reúnen vidas y categorías en desarme que cargan fuera de los esquemas triunfales del dispositivo transicional y que se expresan a través de narrativas rotas cuya voz testimoniante acusa el desfase de una palabra herida [...] que se siente completamente extraña al molde retórico de los reencuentros oficiales [...].”⁸⁸⁴ Si las políticas públicas de memoria tienen como objetivo generar una narrativa y un programa como instrumento para vehicular un relato y una comunidad de sentido, existe en postdictadura un conflicto fundacional: quién tiene el derecho a nombrar y desde qué lugar de enunciación.

Si, como Nelly Richard afirma, “nombrar es ejercer un control de la significación y, también, fijar la conveniencia terminológica de la palabras de acuerdo a ciertos puntos de legitimación”,⁸⁸⁵ las elaboraciones sobre el pasado en el presente son, constitutivamente, conflictivas. Como explica Elizabeth Jelin, la noción de Nunca Más involucra para los defensores de derechos humanos múltiples significados. Por un lado, se proyecta la idea de un esclarecimiento y responsabilidad sobre los derechos humanos, por otro lado, a una estabilidad y proyección de futuro que se erige sobre una superación del pasado - promoviendo así, las políticas de olvido o “reconciliación”- y, finalmente, una proyección de quienes glorifican el pasado de las dictaduras.⁸⁸⁶

Idelber Avelar pone atención al léxico del área y define el término transición distanciándolo de su sentido como momento intermedio que negocia entre la época represiva y la nueva época democrática y entendiéndolo como transición epocal cuya función, totalmente novedosa, consiste en rearticular a los países latinoamericanos desde el modelo del Estado nacional al modelo del mercado globalizado.⁸⁸⁷ En este sentido, la transición no se hace posible hasta que reprime y excluye aquello que la hace posible.

In the course of the last decade, a series of writings, centred on the term ‘post-dictatorship’, have articulated knowledges that are irreducible to the framework of ‘democratic transition’. This irreducibility should not be confused with exteriority pure and simple, but displays a *supplementary* character in the strongest sense of the word: the transition does not emerge as such until it represses and excludes from its field that which makes it possible. Silenced so that the framework of transition can be established as the unique horizon of the politically intelligible within the post-dictatorship

⁸⁸⁴ Richard, Nelly, “Introducción”, op. cit., p. 11.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁸⁸⁶ Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, op. cit., p. 24.

⁸⁸⁷ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 253.

countries, such experiences mobilize in their theoretical elaboration a lexicon with certain recurrent terms: mourning, melancholia and trauma are the most common. The work carried on during this long period in the fields of philosophy, literary and cultural criticism and the plastic arts has had the merit, whatever its ambiguities and inadequacies, of displacing the debate on the transition onto a terrain where such experiential tensions have found a voice.⁸⁸⁸

Durante la dictadura se restringieron los derechos sociales y económicos, hubo un incremento de la violencia policial y militar, se extendieron las violaciones a derechos humanos y las discriminaciones institucionales. Por ejemplo, muchos de los afectados por los despidos políticos no pudieron reinsertarse laboralmente tras varios años una vez finalizada la dictadura militar, algunos jamás lo hicieron. Sin embargo, tal como remarca Elizabeth Jelin, “A pesar de todo esto, no cabe duda de que la vida cotidiana en estas frágiles democracias es significativamente diferente de la vida durante los períodos represivos del pasado reciente. Las desapariciones masivas, el asesinato de políticos de oposición, la tortura, los encarcelamientos arbitrarios y otras formas de abusos son, afortunadamente, fenómenos del pasado autoritario.”⁸⁸⁹ Tras el retorno a la democracia, la sociedad uruguaya y su clase política comienzan a afrontar la “herencia del interregnum militar y su legado de violaciones de derechos humanos”⁸⁹⁰ con el proyecto de retomar la tradición civilista que históricamente había tenido el país. La agenda de la transición implicaba definir cómo trabajar con el legado de la violación de los derechos humanos y este hecho dirá mucho sobre el concepto de democracia en sí misma que se estaba elaborando.

⁸⁸⁸ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit., p. 253. En el transcurso de la última década, una serie de escritos, centrados en el término “post-dictadura”, han articulado conocimientos irreductibles al marco de la “transición democrática”. Esta irreductibilidad no debe confundirse con la exterioridad pura y simple, sino que muestra un carácter *suplementario* en el sentido más fuerte de la palabra: la transición no emerge como tal hasta que reprime y excluye de su campo aquello que la hace posible. Silenciado para que el marco de la transición pueda establecerse como el horizonte único de lo políticamente inteligible en los países en la postdictadura, tales experiencias movilizan en su elaboración teórica un léxico con ciertos términos recurrentes: luto, melancolía y trauma son los más comunes. El trabajo realizado durante este largo período en los campos de la filosofía, la crítica literaria y cultural y las artes plásticas han tenido el mérito, independientemente de sus ambigüedades e insuficiencias, de desplazar el debate sobre la transición a un terreno donde tales tensiones experienciales han encontrado un voz.” [La traducción es nuestra.]

⁸⁸⁹ Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, op. cit., p. 23.

⁸⁹⁰ Roniger, Luis; Sznajder, Mario, “La reconstrucción de la identidad colectiva del Uruguay tras las violaciones de los derechos humanos por la Dictadura militar”, op. cit., p. 45.

1.1. El vacío testimonial en la figura del desaparecido: la lucha por la conservación de la materia narrable

En el contexto dictatorial latinoamericano la desaparición forzada no fue aplicada de manera casual ni accidental, sino que constituyó uno de los diversos mecanismos sistemáticos de represión usados contra la sociedad civil. A pesar de las diferencias cuantitativas que existen con otros casos como los de Argentina o Chile, en Uruguay este procedimiento también se aplicó como instrumento para la “generalización del terror y el sentimiento de desamparo frente a un estado represivo sin límites.”⁸⁹¹ Tradicionalmente se había consensuado la idea de que, en los casos de desapariciones verificadas en territorio uruguayo, la desaparición fue usada como medio para encubrir asesinatos (por torturas o eventuales ejecuciones) de prisioneros políticos por parte de militares y policías. En el caso de los uruguayos desaparecidos en el territorio argentino, se había entendido la desaparición como método para encubrir las “entregas” de los prisioneros uruguayos enviados por las autoridades nacionales a funcionarios argentinos, luego de haberlos secuestrado e interrogado bajo torturas.⁸⁹² Sara Méndez, uruguaya exiliada en Argentina -detenida y recluida en este país en 1976 junto a otros veinticuatro uruguayos en un lugar llamado “la cueva”- cuenta cómo, dentro del marco geográfico del Plan Cóndor, las fronteras se disolvieron para facilitar la tarea de desaparecer a los disidentes.⁸⁹³

Pero el dispositivo de la desaparición forzada no se aplicó durante los primeros años de la dictadura uruguaya. Méndez sostiene que ésta fue el segundo modelo de represión, tras un primer modelo institucional, relacionado con los emplazamientos militares y policiales. Fue a partir de la instauración del Plan Cóndor y la internacionalización del terrorismo de Estado en la década de los setenta cuando la desaparición se comenzó a usar con los detenidos

⁸⁹¹ Bucheli, Gabriel; Curto, Valentina; Sanguinetti, Vanesa; et al., *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*, op. cit., p. 117. Allier Montaño remarca que las cifras de detenidos-desaparecidos en Uruguay es un “objeto en construcción” y consideraba, en 2010, que las cifras no podían ser tomadas como definitivas. Sin embargo, según el trabajo coordinado por Álvaro Rico *Investigación Histórica sobre la dictadura militar*, se estima que fueron 116 los asesinados y 176 los detenidos-desaparecidos en el país. Sin embargo, organismos como *Madres o Familiares* estipulan una cifra por encima de 180 desaparecidos.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 117.

⁸⁹³ Méndez, Sara, “La coordinación represiva en el Cono Sur a través de sus víctimas. La desaparición forzada y el secuestro de niños”, op. cit., pp. 133- 151.

uruguayos como sistema concreto y programado. Su aplicación no fue únicamente consecuencia de la muerte en la sesiones de tortura, sino que hubo una “intencionalidad precisa del asesinato”.⁸⁹⁴ A partir de este momento, se generará una red de locales clandestinos que abarcarían recintos como sótanos, vagones de trenes, galpones y fondos de cuarteles entre otros lugares.⁸⁹⁵

Pero este segundo modelo basado en la desaparición forzada no duraría mucho. Para Méndez, su punto de quiebre se produjo cuando todo el sistema carcelario tuvo que “justificar el voluminoso presupuesto militar”⁸⁹⁶, motivo por el cual se propuso una serie de recortes en el presupuesto militar y se establecieron algunos proyectos de recuperación de espacios para la vida política nacional. El cambio de sistema represivo -desde la desaparición forzada y el asesinato al modelo penitenciario- respondería entonces a una “economía del poder”⁸⁹⁷ -en palabras de Foucault- como “excusa” a su existencia, como justificación “económica” del gasto militar.⁸⁹⁸ La desaparición se sustituye con la prisión como forma represiva generalizada y, como tal, el prisionero -que en algún momento iba a ser reinsertado a la vida en libertad- al menos debía conservar cierta estabilidad.⁸⁹⁹ Es importante remarcar que este cambio de paradigma en el dispositivo de la represión conllevará a la intensificación y continuidad de la tortura, por tanto “[...] se tortura, pero se controla.”⁹⁰⁰

Debemos entender este dispositivo -al igual que la tortura- como instrumento sistemático de represión. Como explica José María López Mazz, la desaparición contiene en su tipificación dos características que la hacen trascender del concepto de asesinato. Por un lado, “menoscaba los derechos de las víctimas y atenta contra el desenlace jurídico de la

⁸⁹⁴ *Ibidem*, pp. 133-134.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, pp. 151-152.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, pp. 151-152.

⁸⁹⁷ Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, op. cit., p. 88.

⁸⁹⁸ Como ya comentamos anteriormente, el caso resulta paradójico si tenemos en cuenta que la represión ya había logrado desarticular la guerrilla antes del golpe de Estado. De todas maneras, algunos autores como Eduardo Rey Tristán tienden a explicar esta especificidad en las formas represivas del territorio uruguayo como consecuencia de la tradición civilista que tuvieron históricamente sus fuerzas armadas y el grado de aceptación social del que gozaron. Al contrario que Kierszenbaum, Leandro, “‘Estado peligroso’ y Medidas Prontas de Seguridad: Violencia estatal bajo la democracia (1954-1968)”, op. cit. y Moreira, Carlos, “Probelmatizando la Historia de Uruguay: un análisis entre las relaciones del Estado, la política y sus actores”, op. cit.

⁸⁹⁹ Véase apartado 1.2 parte II de esta tesis.

⁹⁰⁰ Méndez, Sara, “La coordinación represiva en el Cono Sur a través de sus víctimas. La desaparición forzada y el secuestro de niños”, op. cit., p. 137-138.

situación creada a partir de la ausencia física de la persona.”⁹⁰¹ Sin ningún tipo de vestigio físico del hecho, con un cuerpo ausente y sin aparente rastro, los procesos legales se tornan inefectivos. Por otro lado, otra de las consecuencias más graves que supone esta tipología represiva es la “herida abierta en el círculo de amigos y familiares”, un daño permanente pues trasciende la esfera de lo jurídico e individual, instalándose en el colectivo social recordando, constantemente, que “indirectamente la represión continúa afectando en una dimensión intemporal.”⁹⁰² Estas características, sumadas al “pacto de silencio” del cuerpo militar, ha hecho sumamente difícil la tarea de recuperar los restos de detenidos-desaparecidos.⁹⁰³

Desde un punto de vista arqueológico y forense, y siguiendo la idea foucaultiana de abordar la genealogía y morfología de los espacios de disciplinamiento como parte de las estrategias de control social y de exclusión,⁹⁰⁴ el destino y localización expresa aspectos fundamentales relacionados con la situación del momento, la política de Estado y cuestiones estratégicas sobre los modelos militares, sobre todo, antes y después del establecimiento del Plan Cóndor.⁹⁰⁵ Los pocos casos que han podido ser localizados y exhumados han sido fundamentales, primero, para identificar su identidad y, segundo, para conocer las condiciones de su muerte, lo que compone una información imprescindible para fundamentar las tipologías y tecnologías represivas que se utilizaron de manera generalizada. La posibilidad de reestablecer un indicio material de todo aquel que haya sido objeto de la represión, afirma a los sujetos y los constituye como testimonios directos de la misma, un testimonio que “[...] posee desde ese punto de vista el valor de un documento que revela instancias claves de la violencia vivida y, además, devuelve historicidad a la persona que fue objeto de desaparición y muerte.”⁹⁰⁶

Siguiendo la idea de que toda experiencia extrema es una lógica constitutiva de las experiencias “normales”⁹⁰⁷, la política de la desaparición -utilizada como mecanismo para

⁹⁰¹ López Mazz, José María, “Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay (1971-1985)”, op. cit., p. 147.

⁹⁰² *Ibidem*.

⁹⁰³ La excepción lo constituye el caso de Roberto Gomensoro, cuyo cuerpo apareció flotando en el lago del Rincón de Bonete en el centro Uruguay. Gracias a que un médico consiguió guardar su cráneo (el resto del esqueleto fue objeto de una segunda desaparición por parte de los “servicios”) fue posible realizar la identificación. *Ibidem*, p. 150.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 151.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 150-151.

⁹⁰⁷ Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, op. cit., p. 53.

difundir el terror frente a un Estado aparentemente ilimitado-, así como el uso de la tortura como método sistemático de control, revelan algunas de las claves para comprender ciertos conflictos de la representación en la sociedad postdictatorial. La naturaleza de las desapariciones impone una ausencia de vestigios físicos, ante lo cual los procesos legales parecen volverse inefectivos, creando una herida permanentemente abierta que mantiene activo el ciclo de duelo en las familias y la comunidad y recuerda, constantemente, que la represión todavía afecta indirectamente el presente.⁹⁰⁸ La misma dificultad de establecer estrategias comunes para cerrar el ciclo de duelo colectivo, implica una relación particularmente conflictiva con el mismo concepto de testimonio y sus operaciones. Agamben nos habla de una problemática intrínseca a la testimonialidad que radica en una “laguna” testimonial que pone en juicio el mismo sentido del testimonio, y, por tanto, el sentido de identidad y credibilidad de la figura del testigo. Así lo demuestra a través de la experiencia de Primo Levi:

Hay también otra laguna, en todo testimonio: los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido y todos han disfrutado, pues, en alguna medida, de un privilegio... el destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él, no era materialmente posible sobrevivir... El prisionero común también ha sido descrito por mí, cuando hablo de “musulmanes” pero los musulmanes no han hablado.⁹⁰⁹

Para Agamben, *Auschwitz* tuvo el objetivo de cancelar la posibilidad del testimonio y es sobre la figura del *musulmán*⁹¹⁰ que el biopoder ha intentado imponer una experiencia de la supervivencia ajena a su posibilidad. Si embargo, como explica: “[...] el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han

⁹⁰⁸ López Mazz, José María, “Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay”, op. cit., p. 150.

⁹⁰⁹ Referenciado en Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo Sacer III*, op. cit., p. 31.

⁹¹⁰ Améry, Jean, *At the mind's limits: contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*, op. cit., p. 39. Referenciado en Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Sacer III*, op. cit., p. 37. El término *musulmán* era el nombre propio de la jerga del campo de concentración que se le atribuía al prisionero que ya había perdido cualquier esperanza y había sido abandonado por los compañeros. Jean Améry lo definirá como aquel que ya no tiene consciencia entre el bien y el mal, la nobleza o la bajeza, la espiritualidad o no espiritualidad, sino que es un cadáver ambulante, un conjunto de funciones físicas en agonía.

tocado fondo”, los *musulmanes*, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta.”⁹¹¹ Esto establece un tipo de responsabilidad sobre aquellos que sí pudieron sobrevivir: la del deber de testimoniar por ellos, ya que “[...] quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y eso altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista.”⁹¹²

Es en esta paradoja de la testimonialidad donde se puede vislumbrar lo que Carlos Casanova ha denominado como una “impotencia del poder”: “[...] hay una especie de impotencia, que consiste en la imposibilidad del poder de igualar el acto de matar y desaparecer [...] aunque el gesto del poder consiste solo en un intento de confundir el acto de matar con el acto de desaparecer.”⁹¹³ Casanova se pregunta, en el marco de la postdictadura, “¿cómo se ha ejercido esta lógica de la verdad en la política de la concentración, en relación al tema de los desaparecidos?” Para Casanova la naturaleza del concepto de “desaparición” -irreconciliable con la naturaleza de la muerte- nos da las claves para pensar la desaparición como la posibilidad de un testimonio completo. Tal como afirma, “[...] no hablamos de los muertos desaparecidos, hablamos por ellos. Hablar por ellos es nuestra incapacidad. [...] No hay voz para los que no tienen voz, de modo que la palabra se convierte en testigo, en el mismo momento en que guarda silencio.”⁹¹⁴

La política de la desaparición se ejerce, por tanto, sobre lo que ella misma ficciona: el cuerpo individual y colectivo es transformado por la imagen corporal del “enemigo” (equivalente al significante “comunista”), como efecto ideológico que la política de la desaparición produce sobre esos mismos cuerpos torturados, hechos desaparecer, y exiliados, sino que también tuerce sus propias técnicas específicas de represión, dominación y “normalización” de los deseos.⁹¹⁵

En el caso de los desaparecidos, de los cuales no existe evidencia física, cuerpo o capacidad de habla, parecería haber una clara imposibilidad testimonial. Pero el testimonio

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 34.

⁹¹² *Ibidem*.

⁹¹³ Carlos Casanova, “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición”, op. cit., p. 158.

⁹¹⁴ *Ibidem*.

⁹¹⁵ *Ibidem*, p. 157.

existe, como decía Agamben, en su misma imposibilidad. Para Agamben “[...] testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en situación de los que la han perdido”,⁹¹⁶ es decir, en situación del *musulmán*. Y es justamente el acto de testimoniar el único capaz de refutar el aislamiento de la supervivencia que el biopoder produce con respecto a la vida. Por este motivo, la dimensión de “verdad” de la testimonialidad es controvertida y problemática.

En este sentido, Idelber Avelar se pregunta cómo trasladar la experiencia de la pérdida al lenguaje en la crisis del testimonio del superviviente. Su tercera tesis propone que confrontar el trauma es conquistar un espacio de narrabilidad, en el que aún el desenmascaramiento de la narratividad puede tener un lugar; la conquista de este lugar depende, entonces, de una operación colectiva permanente en el lenguaje. Es en la búsqueda de la misma posibilidad del testimonio donde se dirime qué tipo de narrativa (que no sea cómplice que la perpetuidad del trauma) es posible para referir el trauma y, en todo caso, propiciar el trabajo de duelo, asumiendo que el lenguaje nunca puede abarcar completamente la experiencia.

The survivor’s crisis of witnessing emerges from the abyss between the irreducible imperative to tell and the distressing perception that language cannot fully convey that experience, that no particular listener manages to capture its true dimension or even listen attentively and sympathetically enough. If in the most basic sense the work of mourning can take place only through the telling of a story, the survivor’s dilemma lies in the irresolvable incommensurability between experience and narrative: The very diegetic organization of the past monstrosity is perceived as either an intensification or a betrayal of one’s suffering -or worse, of the suffering of another- and the survivor is caught in a symbolic paralysis. Whereas the accomplishment of mourning work presupposes the elaboration of a story about the past, the survivor of genocide faces an extreme instance of the modern decline in the transmissibility of experience, that banalization of language and standardization of life that preempts the didactic power of storytelling and places the latter in an acute, epochal crisis derived

⁹¹⁶ *Ibidem*, p. 169.

precisely from its divorce from experience.⁹¹⁷

Existe una contradicción entre la narratividad del testimonio y la experiencia (entre desaparecido y superviviente, entre ausente y presente) y otra contradicción entre la crisis de la memoria y la abundancia de discursos de la memoria, que ha polarizado sus narrativas de la experiencia en sí misma: hay un exceso de memoria porque la memoria en sí misma ha sido desplazada como experiencia, como vivencia, como habitar cotidiano, explicaba Pierre Nora ya en los años ochenta. “La falta de sepultura es la imagen sin cubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional”, como “[...] condición metafórica de una temporalidad no *sellada*, inconclusa: abierta, entonces, a la posibilidad de ser reexplotada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme.”⁹¹⁸

Entonces, ¿cómo elaborar una narrativa sobre la experiencia del cuerpo ausente? Para Avelar, todo duelo demanda una restauración, no porque quiera o deba ser restaurado según un estado previo a la pérdida (cuestión por demás imposible), sino porque el duelo puede trascender si se plantea a través de “operaciones metafóricas sustitutivas”. Estas operaciones se encuentran, como afirma Avelar, en ciertos recursos literarios. Pero no solo la literatura ha intentado definir su lugar en la postdictadura y cómo se enfrenta al pasado reciente en un contexto global de privatización de la vida social. También ciertas estrategias artísticas y estéticas se pueden entender como formas de elaboración del duelo afirmativas, asumiendo la colectivización y politización del sentido de testimonio, del trauma y del duelo, así como una confrontación con su propio lenguaje. “Latin American postdictatorial texts, and

⁹¹⁷ Avelar, Idelber, “Restitution and Mourning in Latin American Postdictatorship”, *Boundary 2*, vol. 26, n° 3, 1999, p. 202. La crisis de ser testigo de los sobrevivientes surge del abismo entre el imperativo irreductible de contar y la angustiada percepción de que el lenguaje no puede transmitir completamente esa experiencia, que ningún oyente en particular logra capturar su verdadera dimensión o incluso escuchar con atención y simpatía. Si en el sentido más básico el trabajo de duelo solo puede llevarse a cabo a través de la narración de una historia, el dilema del sobreviviente radica en la inconmensurabilidad irresoluble entre la experiencia y la narrativa: la organización muy dietética de la monstruosidad pasada se percibe como una intensificación o una traición al sufrimiento de uno, o peor, al sufrimiento de otro, y al sobreviviente de una parálisis simbólica. Mientras que la realización del trabajo de duelo presupone la elaboración de una historia sobre el pasado, el sobreviviente del genocidio enfrenta una instancia extrema del declive moderno en la transmisibilidad de la experiencia, esa banalización del lenguaje y la estandarización de la vida que se adelanta al poder didáctico de la narración, y colocándola en una crisis epocal aguda derivada precisamente del divorcio de la experiencia.” [La traducción es nuestra.]

⁹¹⁸ Richard, Nelly, *Fracturas de la Memoria (Arte y Pensamiento crítico)*, op. cit., p. 110.

postcatastrophic literature in general, are challenged to subsume the stark, brute facticity of experience into a signifying chain in which such facticity perennially runs the risk of being turned into yet another trope. Mourning includes a necessary moment of confrontation with this risk and resistance to the very metaphoric structure of mourning work.”⁹¹⁹

1.2. La Marcha del Silencio y la recuperación del espacio público

Recuerdo y olvido se volvieron las dos banderas sobre las cuales diferentes colectivos sociales en el Uruguay de la postdictadura plasmaron sus reclamos y proyectaron su idea de democracia. Por un lado, el olvido -cristalizado en la Ley de Caducidad- entendía que cerrar los conflictos del pasado reciente y hacer *tabula rasa* por decreto conllevaría una salubridad democrática. Por otro lado, el recuerdo -sobre todo exigido por los familiares de detenidos-desaparecidos, presos políticos, exiliados, partidos políticos de izquierda, sindicatos y estudiantes entre otros- entendía que se trataba de una consigna indispensable para conseguir abrir posibilidades para el esclarecimiento de la verdad y la actuación de la justicia. Sin embargo, no podemos establecer una simplificación dicotómica entre estos dos términos por diversas razones. Si, por una parte, hablar de olvido no garantiza la reparación y superación de las problemáticas del pasado; por otra parte, el solo imperativo del recuerdo no garantiza el esclarecimiento de los hechos ni el bienestar democrático. Es fundamental tener en cuenta quiénes son los sujetos con agencia en la elaboración del pasado reciente; qué actores recuerdan y de qué manera se reelaboran los discursos de memoria es fundamental para trabajar en la reconstrucción de la democracia, establecer vías para la justicia, la verdad y la reparación.

⁹¹⁹ Avelar, Idelber, “Restitution and Mourning in Latin American Postdictatorship”, op. cit., p. 203. “Los textos postdictatoriales latinoamericanos, y la literatura postcatastrófica en general, tienen el desafío de subsumir la cruda y bruta realidad de la experiencia en una cadena significativa en la que esa factibilidad perennemente corre el riesgo de convertirse en otro tropo más. El duelo incluye un momento necesario de confrontación con este riesgo y resistencia a la estructura metafórica de su trabajo.” [La traducción es nuestra.]

Como explica Martha Cabrera, "En el marco de la reconstrucción de la democracia para los regímenes sucesores, la 'verdad' se convirtió en la condición *sine qua non* para restaurar la ciudadanía y la ley, la legitimidad política y la justicia histórica"⁹²⁰, una condición imperativa para encontrar una ruta hacia la reconexión social y moral después de la contracción social causada por la violencia. Pero es innegable que en Uruguay la política del miedo y la manipulación ideológica (de los medios, de los políticos hacia la juventud y del fervor nacionalista) tuvo efectos permanentes que trascendieron el propio marco dictatorial, influyendo también en lo simbólico como una forma de beneficiar una visión conciliadora entre los grupos sociales.⁹²¹ El consenso forjado durante la dictadura y apropiado en la democracia fue uno de los factores determinantes de la aprobación de la Ley de Caducidad, que implicó, tanto un estancamiento político en la búsqueda de la verdad y la responsabilidad legal de los crímenes contra la humanidad, como una transferencia del luto y la testimonialidad a las esferas privadas y familiares.

La sociedad no es solo un espacio de confluencia entre lo colectivo y lo individual, sino un espacio de conflicto que cuestiona constantemente la legitimidad de los discursos que se proyectan desde ambas áreas. En el ámbito de lo colectivo, la memoria oficial debe enfrentar el problema de su propia credibilidad, su aceptación y organización, y debe tener en cuenta el terreno común de referencias para superar la asimilación ideológica.⁹²² Como explica Pollak, para entender una memoria como memoria nacional, es necesario analizar su función, ya que se basa en construir un sentido de pertenencia a través de referencias al pasado para fortalecer las fronteras y unir a los diversos grupos e instituciones sociales. Esta es una lógica que inherentemente involucra el desenfoque de diferencias irreducibles:

Todo trabajo de encuadramiento de una memoria de grupo tiene límites, ya que no puede ser construida arbitrariamente. Este trabajo debe satisfacer ciertas exigencias de justificación. Rechazar tomar en serio el imperativo de justificación sobre el cual reposa la posibilidad de coordinación de las conductas humanas significa admitir el reino de la injusticia y la violencia. [...] El trabajo de encuadramiento de la memoria se alimenta del material

⁹²⁰ Cabrera, Martha, "Exceso y defecto de la memoria: Violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad", op. cit., p. 43.

⁹²¹ Marchesi, Aldo, "Un aparte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura", en Demasi, Carlos, et. al., *La dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*, op. cit., p. 328.

⁹²² Pollak, Michael, *Memoria, Olvido, Silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, op. cit., p. 24.

provisto por la historia. Ese material puede sin duda ser interpretado y combinado con un sinnúmero de referencias asociadas; guiado no solamente por la preocupación de mantener las fronteras sociales, sino también de modificarlas, ese trabajo reinterpreta incesantemente el pasado en función de los combates del presente y del futuro. Pero, así como la exigencia de justificación antes discutida limita la falsificación pura y simple del pasado en su reconstrucción política, el trabajo permanente de reinterpretación del pasado es contenido por una exigencia de credibilidad que depende de la coherencia de los discursos sucesivos.⁹²³

La ausencia física de los desaparecidos es uno de los motivos por los cuales la tipificación de la desaparición forzada como recurso represivo fue tardíamente incorporado a las narrativas sociales. Un problema agravado, además, por el desconocimiento de los antecedentes del uso masivo de estos métodos en el territorio.⁹²⁴ Posteriormente, esta figura centralizará los debates y las manifestaciones en el espacio público a mitad de los años noventa, constituyéndose como emblema desde 1996. Las acciones performativas, como la Marcha del Silencio, y las iniciativas narrativas, como las comisiones de la verdad y el desarrollo del ámbito testimonial, que se crean en este momento, se fusionan en respuesta a la falta de acción de las iniciativas oficiales y permiten que el duelo regrese a la esfera pública, en una lucha contra la retirada de la experiencia traumática en la esfera privada.

La emergencia y centralización del tema a finales de los noventa se explica porque era en sí el único tema al que no había recibido atención y al que no se le había dado solución: “[...] no ha habido una respuesta y un esclarecimiento sobre su suerte; porque el delito de la desaparición forzada es permanente y continúa mientras el destino de la persona no sea conocido; por la importancia de la legislación internacional; por lo ominoso que marca las desapariciones y que impregna a toda la sociedad; por la imposibilidad de hacer un duelo cuando hay una tumba ausente.”⁹²⁵

Si bien existen características y explicaciones locales para entender la emergencia del tema de los desaparecidos en la esfera pública, no podemos disociar que su constitución como paradigma de la memoria en Uruguay y en todo el Cono Sur se produce en la coyuntura del

⁹²³ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁹²⁴ Bucheli, Gabriel; Curto, Valentina; Sanguinetti, Vanesa; et al., *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*, op. cit., p. 115.

⁹²⁵ Allier Montaño, Eugenia, “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo”, op. cit., p. 287.

“boom” de la memoria global, en el que los estudios del trauma y los estudios de memoria se erigen como campos disciplinarios fundamentales y complementarios en la crisis del *presentismo*. Como remarca Huyssen:

This fear of forgetting articulates itself paradigmatically around issues of the Holocaust in Europe and the United States or of the desaparecidos in Latin America. Both, of course, share the absence of a proper burial site so key to the nurturing of human memory [...]. But the fear of oblivion and disappearance operates in a different register as well. For the more we are asked to remember in the wake of the information explosion and the marketing of memory, the more we seem to be in danger of forgetting and the stronger the need to forget.⁹²⁶

Durante los primeros diez años de la postdictadura, había habido una negación sistemática del tema de los desaparecidos por parte de los gobiernos democráticos, contribuyendo a que el tema se considerase un tabú en la esfera pública y quedase relegado del debate político. La irrupción del tema a mediados de los años noventa vendrá de la mano de los reclamos por verdad, voluntad política y jurídica de las organizaciones de derechos humanos. Como muchos especialistas han constatado, el duelo se ha hecho muy complicado en este contexto en el que se ha negado públicamente ciertos sucesos y problemáticas a través del silencio y la impunidad política y jurídica.

Durante la dictadura cívico-militar el estandarte del grupo se centraba en la consigna «vivos los llevaron, vivos los queremos». Con el gobierno democrático las cosas cambiaron: si en lo privado aún se podía dudar entre que estuvieran o no muertos, en lo público no dejarían de ser «detenidos-desaparecidos», expresión reivindicada por el grupo frente a la más común de «desaparecido», como una forma de indicar el origen de la desaparición: es decir, que hubo personas que fueron detenidas y luego desaparecidas por la dictadura cívico-militar. Fue así como *Familiares*, al iniciar el primer gobierno democrático, cambió su consigna por «verdad y justicia»: el juicio de los militares y policías que habían cometido violaciones de derechos

⁹²⁶ Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, op. cit., p. 28. “Este miedo al olvido se articula paradigmáticamente en torno a las cuestiones del Holocausto en Europa y Estados Unidos o de los desaparecidos en América Latina. Ambos, por supuesto, comparten la ausencia de un lugar de entierro adecuado, tan clave para la cultivo de la memoria humana, un hecho que puede ayudar a explicar la fuerte presencia del Holocausto en los debates argentinos. Pero el miedo al olvido y la desaparición también opera en un registro diferente. Cuanto más se nos pide que recordemos en el marco de la explosión de la información y la comercialización de la memoria, más parecemos estar en peligro de olvidar y más fuerte es la necesidad de olvidar.” [La traducción es nuestra.]

humanos y la «verdad» sobre los desaparecidos políticos.⁹²⁷

En postdictadura se movilizaron diversos sujetos y colectivos para denunciar las violaciones de derechos humanos del terrorismo de Estado, cuyas formas compusieron dispositivos discursivos de memoria. Organizaciones de derechos humanos, institutos, colectivos, grupos de apoyo como, por ejemplo, el Instituto de Estudios Legales y Sociales de Uruguay (Ielsur)⁹²⁸ o la Asociación de Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos.⁹²⁹

Una de las especificidades de las organizaciones uruguayas es que rápidamente se ampliaron a diferentes tipos de militancia, es decir, no solo las madres o las abuelas -como en el caso argentino- tenían el monopolio de los reclamos, sino que se sumaron hermanos, otros familiares, amigos y personas en general que quería colaborar con las organizaciones y que definieron desde temprano una apertura particular en la consolidación de estos colectivos con un amplio espectro de militantes. Como dirá Allier Montaña, “el grupo uruguayo no sólo demarcaba así una identidad propia con respecto a los argentinos, sino que ampliaba su convocatoria a quienes quisieran trabajar en su seno. Y el grupo nunca fue muy grande, al inicio del primer gobierno constitucional sus asambleas semanales podían llegar a juntar entre treinta y cuarenta personas.”⁹³⁰ Sobre este hecho se ha de aclarar que la dictadura militar nunca tuvo la visibilidad e impacto internacional que tuvieron las de Argentina y Chile y que los modos, símbolos y dinámicas de trabajo en el espacio público debieron mutar estratégicamente por este motivo.

⁹²⁷ Allier Montaña, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p. 43.

⁹²⁸ Este instituto, especializado en servicios de apoyo jurídico, tenía el objetivo de promover y hacer respetar los derechos humanos a través de un trabajo en acciones penales. En coordinación con el Serpaj, apoyó a los ex prisioneros y a los familiares de desaparecidos y de muertos que interpusieron denuncias ante las instancias judiciales. Por su parte, el Servicio de Rehabilitación Social (SERSOC) desarrolló un trabajo de atención y apoyo psicológico a ex prisioneros políticos y des-exiliados, a sus familiares y a familiares de desaparecidos.

⁹²⁹ La Asociación de Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos fue creada en 1983 como una coalición de organizaciones locales y de organizaciones fundadas por exiliados en Europa. La Asociación se crea formalmente a partir de una reunión en Buenos Aires con la OEA que tenía el objetivo de investigar las denuncias sobre la dictadura militar. Esta última fue objeto de persecuciones por el aparato militar uruguayo y no tuvo una militancia multitudinaria e inmediata tras el fin de la dictadura, como sí tuvieron organizaciones argentinas.

⁹³⁰ Allier Montaña, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p. 41.

En un primer momento, proliferaron extensos testimonios en forma de publicaciones y denuncias (primero en el extranjero y luego en los países involucrados en la represión). Sin embargo, estos primeros textos testimoniales componen un abanico de publicaciones que se han quedado en el marco de la denuncia. Posteriormente, la mediación de los discursos y propuestas estéticas complejizaría la elaboración del testimonio abriendo la posibilidad de reflexionar sobre sus fisuras y carencias. Allier Montañó cita el testimonio de Milka González, integrante de Familiares Desaparecidos para ejemplificar esta particularidad: “Dejamos el pañuelo blanco porque eso era la identidad de las argentinas. Nosotros lo cambiamos por [...] una cinta con los colores uruguayos, blanca y celeste, y luego poníamos una foto de nuestro hijo. Un escapulario, eso.”⁹³¹ Lo que se llamó “las manifestaciones de los viernes” organizadas por *Familiares* eran similares a las organizadas en Buenos Aires por Madres de Plaza de Mayo, cuyas rondas en la casa Rosada desde 1977 se erigieron como símbolo del reclamo de los desaparecidos durante y posteriormente a la dictadura militar. Las manifestaciones uruguayas comenzaron en 1983, organizadas por Madres de Procesados por la Justicia Militar, y operarán entre 1982 y 1985 para reclamar la amnistía de los prisioneros políticos. Diferentes grupos empezaron a realizar manifestaciones en la Plaza Libertad, la cual se convertirá en postdictadura en uno de los íconos de los reclamos por la verdad y la justicia. Los viernes a la tarde transitaban durante una hora con las fotos de sus familiares en silencio, centrando los reclamos en los niños desaparecidos de la dictadura militar.

El encuadramiento del tema no era casual: a la reacción clásica de ‘algo habrán hecho’ (manifestada por una parte de la sociedad frente a los desaparecidos adultos), los familiares enfrentaban el argumento de los «santos inocentes». Pero aun en el tratamiento de los menores desaparecidos, se apelaba bastante más que a la mera consideración ética de la violación de los derechos humanos. En primer lugar, el tema fue tratado bajo el ángulo de la desnaturalización de la familia. En segundo lugar, en tanto violación de normas de derecho positivo referidas a la filiación y al parentesco legítimo. En tercer lugar, esta desnaturalización estaba acentuada por el hecho de que la mayor parte de esos menores estaban en manos de familias de represores responsables de la desaparición de sus padres. Finalmente, el tema era tratado en términos políticos (Perelli, Rial, 1986).⁹³²

⁹³¹ *Ibidem*, p. 42.

⁹³² *Ibidem*, p. 44.

La desaparición de menores (por lo general robados a sus padres y transferidos a familias afín al régimen) fueron medidas utilizadas de manera sistemática y masiva en Argentina, pero también en dictaduras anteriores como la española. El objeto de estas acciones irrumpe violentamente en lo simbólico y en el sistema de parentesco erigiéndose como símbolo de ese trabajo de recomposición social y familiar tras el quiebre de la dictadura y la ruptura de los tejidos colectivos.⁹³³

En 1996 la “Marcha del Silencio”, convocada por familiares de desaparecidos que exigían la verdad acerca de su destino, marcó simbólicamente el progresivo retorno de los temas vinculados a la dictadura en la agenda pública. Las redes de familiares y organizaciones comenzaron gradualmente a cumplir un papel de articulación y mediación entre la academia y otros actores sociales interesados por estos temas, lo cual permitió la consolidación de espacios más amplios para la discusión de las múltiples dimensiones de la dictadura y sus derivaciones.⁹³⁴ Esto se reflejó en un aumento de la producción de corte testimonial, periodístico y académico, así como en la realización de diversos eventos con altos niveles de participación y una mayor discusión pública, fundamentalmente en ocasión de fechas específicas como el 20 de mayo (asesinato de cuatro uruguayos en Argentina) y el 27 de junio (golpe de Estado). Desde entonces, la Marcha del Silencio tiene lugar anualmente en la ciudad de Montevideo para exigir la verdad y justicia sobre el destino de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar. A cada edición asisten miles de personas bajo

⁹³³ Muchos de los menores fueron secuestrados en Argentina en el marco de aplicación del Plan Cóndor que construyó la logística necesaria para trasladar a los niños y niñas robadas de un país a otro para que su búsqueda se hiciese mucho más complicada.

⁹³⁴ Markarian, Vania; Marchesi, Aldo, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, *Contemporánea, Historia y problemas del siglo XX*, vol. 3, 2012, p. 226. Entre las organizaciones que tuvieron un papel más relevante en el trabajo de denuncia y reclamo por justiciar ante los crímenes de lesa humanidad se encontraron *Familiares de Desaparecidos, H.I.J.O.S, Familiares de asesinados por Razones Políticas y grupos de ex-detenedos*. Eugenia Allier Montaña las clasifica en dos tipologías. Por un lado, las organizaciones de “afectados directos”, es decir, familiares de víctimas de la represión y, por otro lado, las ONG -*Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), Instituto de Estudios Legales y Sociales del Uruguay (IELSUR), Servicio de Rehabilitación Social, Servicio Ecuménico de Reintegración, Amnistía Internacional*, sumado al apoyo de otros grupos como el *Plenario Intersindical de Trabajadores-Convención Nacional de Trabajadores (PIT-CNT)*, *La Asociación de Funcionarios del Centro de asistencia del Sindicato Médico del Uruguay (AFCASMU)* y de la *Federación de Estudiantes del Uruguay-Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (FEUU-ASCEEP)*. SERPAJ ha sido la organización con más actividad y visibilidad en el país, con un trabajo constante de tipo jurídico, de denuncia y difusión; gran parte de su trabajo ha sido coordinado con apoyo de IELSUR. Debe mencionarse también a *la Comisión por el Reencuentro de los Uruguayos*, que se creó en los primeros días de noviembre de 1983, se formó especialmente para el Viaje de los hijos de exiliados uruguayos que estaban en Europa. Los reclamos de ambos tipos de organizaciones podrían resumirse en cuatro conceptos: reparación, verdad y justicia y rememoración. Allier Montaña, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p. 38.

consignas como "¡Alto a la impunidad! Verdad y justicia", ¡Qué nos digan donde están! La manifestación es una iniciativa promovida por las familias de los desaparecidos, quienes se enfrentan a la falta de investigación oficial sobre el destino de sus familiares:

El largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales. Al mismo tiempo, esta sociedad transmite cuidadosamente los recuerdos disidentes en las redes familiares y de amistad, esperando la hora de la verdad y de la redistribución de las cartas políticas e ideológicas.⁹³⁵

La demostración siempre se desarrolla bajo la premisa de un silencio ritual, sin banderas ni consignas de fiesta. Por un lado, este silencio como elemento performativo contiene en sí mismo lo que Pollak considera una condición necesaria para la comunicación, que ocurre en casos en los que hay una ausencia total de cualquier oportunidad para ser entendido; el silencio es la falta de evidencia auditiva. Además, este silencio implica el rechazo de una integración enmarcada de la memoria completa. Contiene, por otro lado, la materialización de la imposibilidad: el silencio es testigo del fracaso, la razón por la cual la desaparición y la muerte son irreconciliables en su naturaleza. Esta manifestación es parte de un trabajo de fisura sobre el discurso consensual, de la impunidad y el miedo que había sido consolidado durante los primeros años de la postdictadura, en los cuales la política del consenso había abarcado amplios espacios de la vida colectiva e individual. Esta acción, a la vez que se opone al olvido promovido por los aparatos oficiales de la transición y la inmediata postdictadura, también rompe con su irrupción en el espacio colectivo, con una versión de la memoria entendida como ejercicio ritual e individual hermético. Por otro lado, sus características colectivas y públicas, nos permite pensar acerca de la responsabilidad ciudadana en la lucha contra la pérdida del espacio público bajo el dominio de los "sentidos producidos administrativamente" y de la privatización neoliberal de la vida y los espacios colectivos en la postdictadura.⁹³⁶

⁹³⁵ Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, op. cit., p. 20.

⁹³⁶ Morerías, Alberto, "Postdictadura y reforma del pensamiento", op. cit.



Figura 67. Victoria Reinaldo, *Marcha del Silencio* (2014).

Es indispensable remitir al uso de la fotografía en este contexto. Las fotografías de los desaparecidos se llevan a la arena pública para acompañar a los manifestantes, como una forma de presentar lo que está ausente, para evidenciar el vacío. Su elección no es aleatoria; se trata de carteles hechos de imágenes de retratos-tipo, un formato utilizado para el control burocrático, al que Nelly Richard se refiere como un “modelo de integración disciplinaria”; una prueba de identidad estigmatizada, una memoria del momento en que “[...] la cámara sacrificó lo individual para vaciar su materia desechable al molde público.”⁹³⁷ Pero aquí la tipología fotográfica se resignifica y la imagen reinscribe a los desaparecidos, sus subjetividades residuales en la esfera social y en el imaginario colectivo a través de trazas y huellas que son las fotografías, rompiendo con el anonimato y rehumanizando sus biografías.

El trabajo del artista y fotógrafo Juan Ángel Urruzola, *Miradas ausentes* (2000) trabaja con la ritualización colectiva de estas imágenes. Aquí las fotografías tampoco son empleadas por el aparato de identificación gubernamental que buscaba la integración disciplinada a través de la “reproductibilidad del orden” de la propia reproductibilidad fotográfica, de la

⁹³⁷ Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 117.

masificación técnica estereotipada. Sino que son invocadas como hacen la madres en las rondas con sus imágenes-escapulario y los manifestantes en la Marcha del Silencio, es decir, poniéndolas en contacto con una colectividad que las acoge y las sostiene, reinsertándolas en el tiempo y el espacio del presente, poniendo sus rostros en diálogo con el entorno y con la ciudad.

Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo. [...] Como los parientes y amigos muertos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y estériles, nos procuran una relación de bolsillo con el pasado. Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías -sobre todo las de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido- incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que puede evocar las fotografías se suministra directamente a los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo [...] todos los usos talismánicos de las fotografías expresar una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad.”⁹³⁸

Para Susan Sontag “Todas las fotografías son *memento mori*.”⁹³⁹ Urruzola evidencia el mismo dispositivo fotográfico y sus operaciones, restaura las biografías componiendo una alegoría y montaje de la memoria -en su sentido benjaminiano como “traza y reinscripción”-⁹⁴⁰ uniendo los fragmentos y reinscribiendo la imagen de una ausencia, dándole un nombre e historia, reinsertando a la persona en el espacio urbano y en el tiempo presente a través de asociaciones. La ruptura con el sentido serial, disciplinario, burocrático y tipológicamente anónimo de este tipo de fotografías -que hacían de ellas el “lugar del crimen” al cual volver

⁹³⁸ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2008 [1973], pp. 25-26.

⁹³⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁹⁴⁰ Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 120.

para hallar al culpable-, les devuelve de alguna forma el “aura”.⁹⁴¹ Al reinscribirlas en el presente -en el espacio urbano, en la familiaridad de la ciudad, en el contexto con la persona que sostiene la fotografía- las volvía imagen, evidenciando las temporalidades y espacialidades rotas.

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. [...] Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia. Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquélla. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable.⁹⁴²



Figura 68. Juan Ángel Urruzola, Oscar Baliñas, militante del Fidel, detenido desaparecido en Montevideo en 1977. *Miradas Ausentes* (2000).

⁹⁴¹ Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989 [1972].

⁹⁴² *Ibidem*, p. 75.

Este dispositivo fotográfico contiene una doble distancia. Por un lado, la propia fotografía de la persona retratada, por otro lado, la fotografía del espacio y el brazo de quien la toma y sujeta la foto-carné [Figuras 2 y 3]. El mismo artista es quien sostiene la imagen entre dos planos espaciales y también temporales, en un ejercicio “demiúrgico”⁹⁴³, en palabras de Peluffo Linari. Como ha señalado Nelly Richard para el caso chileno, “el dispositivo fotográfico venía a brindar sus claves operativas (discontinuidad, fragmentos, montaje...) para romper [...] con la totalidad orgánica de la forma desde un análisis crítico de las gramáticas del poder [...]”⁹⁴⁴ A través de este diálogo imposible, el significado del retrato se vuelve a cargar, recuperando su identidad en el contexto urbano.⁹⁴⁵ Sin embargo, la identidad no solo está en el cuerpo perdido sino en lo que se transforma. Las prácticas culturales dan cuenta de ello, señalando el fracaso del discurso y la representación. Para Peluffo Linari este tipo de propuestas están relacionadas con el llamado “retorno de lo real” en la fotografía uruguaya a partir de 1985.

No es casual que la exploración de la memoria caracterice a la promoción de fotógrafos que irrumpió a fines de los años ochenta y que desarrollaría una obra relevante en las décadas siguientes. Su madurez y autonomía de lenguaje –la rica experiencia local se sumó a la creatividad que traían los jóvenes fotógrafos del exilio– contribuyeron a que la fotografía fuera, desde finales de los ochenta, una manera de reorientar la mirada social hacia la entrañable ajenidad de ciertos ámbitos urbanos y espacios domésticos, reconsiderando, de paso, el propio cuerpo del sujeto como lugar simbólico a redescubrir.⁹⁴⁶

⁹⁴³ Peluffo Linari, Gabriel, “Miradas Ausentes. Sobre la exposición de fotografías de Juan Ángel Urruzola en el Centro Cultural de España en Montevideo.” En línea: <http://www.urruzola.net/obra/miradas-ausentes/>

⁹⁴⁴ Nelly Richard: “Memoria del arte y traza fotográfica”, texto leído en el seminario “Las artes en la era de la hiper-reproductibilidad técnica”, realizado en la Universidad de Chile en 1999. Referenciado en Peluffo Linari, Gabriel, *Arte e instituciones La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., pp. 42-43.

⁹⁴⁵ Larnaudie, Olga, “Uruguay en Dictadura. Imágenes de resistencia y memoria”, op. cit. pp. 34-37.

⁹⁴⁶ Peluffo Linari, Gabriel, *Arte e instituciones La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., pp. 42-43. Entre los que cultivaron ámbitos de la ciudad y espacios íntimos después de 1985 puede citarse a Panta Astiazarán, Daniel Caselli, Óscar Bonilla, Marcelo Isarrualde, Mario y Roberto Schettini, Julio Testoni, Juan Ángel Urruzola, Álvaro Zinno, etc.



Figura 69. Juan Ángel Urruzola, *Miradas ausentes* (2000). Victoria Grisonas, detenida desaparecida en Buenos Aires junto a su marido Roger Julien y sus hijos Anatole y Vitoria, posteriormente encontrados en Santiago de Chile.

En el año 2000 comienza un proceso de resurgimiento de diferentes actores y grupos que volvían a traer a la esfera pública cuestiones como la tortura, el presidio o los asesinatos políticos, que habían quedado relegados del debate oficial y público. Estas reapariciones, podrían entenderse, por un lado -como explica Allier Montaño- por la “selectividad de la memoria”, siguiendo las ideas de Halbwachs, Ricoeur o Todorov sobre el ejercicio de selección que implica todo trabajo de memoria. Sin embargo, existen otros motivos de dimensiones nacionales y también globales que inciden en este cambio de rumbo. Ese mismo año, el recién electo presidente Jorge Batlle reconoce la necesidad de dar una respuesta oficial a los reclamos sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar y, sobre todo, por desentrañar el conflicto tras las desapariciones forzadas del período. La creación de la *Comisión para la Paz* en el años 2000 confirmará veintiséis denuncias sobre desapariciones en el territorio uruguayo. Para Markarian y Marchesi esta medida supondrá la primera respuesta oficial por parte del Estado sobre los crímenes de la dictadura.⁹⁴⁷ Las organizaciones de familiares de detenidos y desaparecidos aprueban esta nueva vía del Estado y completan la investigación con una publicación propia bajo el título de *A todos ellos* (2004).⁹⁴⁸

⁹⁴⁷ Markarian, Vania; Marchesi, Aldo, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, op. cit., pp. 226-227.

⁹⁴⁸ Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, *A todos ellos*. Montevideo: mfudd, 2004.

El tema del pasado reciente fue instaurándose progresivamente en las agendas políticas desde el inicio del nuevo milenio. La histórica victoria del Frente Amplio con la administración de Tabaré Vázquez que abarcó desde 2005 a 2010 supuso un punto de inflexión en la actitud del Estado frente a las problemáticas del pasado reciente y la represión dictatorial. Durante su mandato se creó el Día del Nunca Más, la derogación del 14 de abril como fecha de conmemoración estatal, los proyectos legislativos de reparación a presos políticos y familiares de desaparecidos, así como las políticas educativas sobre el período.⁹⁴⁹ También las excavaciones arqueológicas y la ubicación de restos en predios militares se reactivaron en este momento.

A pesar de la Ley de Caducidad, estaba habilitada la investigación sobre los casos de detenidos desaparecidos durante la dictadura. Uno de los pedidos oficiales del gobierno fue la realización de una investigación sobre los hechos del pasado reciente que se consolidó en el trabajo coordinado por Álvaro Rico *Investigación histórica sobre detenidos desaparecidos* (2007). Sin embargo, tal como explican Markarian y Marchesi, este hecho tuvo una características particulares en Uruguay, a diferencia de otros países de Latinoamérica donde las comisiones de investigación sobre el pasado reciente se articularon sobre fundamentos morales y éticos. En Uruguay, por el contrario, se intentó relacionar con ponderaciones de tipo técnico. El lado cuestionable de esta decisión política es que condicionar estos debates a esferas académicas y técnicas los deslindaba de la contemporaneidad social, de poder ser “una discusión viva de la sociedad”.⁹⁵⁰ Es decir, los alejaba de los debates del presente colectivo y no permitía reinscribir los debates sobre la memoria en un ámbito de lo vivencial y experiencial, derivándolos a discursos estrictamente históricos e historiográficos.

⁹⁴⁹ Jelin, Elizabeth; Lorenz, Federico Guillermo (comps.) *Educación y memoria: la escuela elabora el pasado*, op. cit.

⁹⁵⁰ Markarian, Vania; Marchesi, Aldo, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, op. cit., p. 227.

CAPÍTULO 2

LA PERFORMATIVIDAD DE LA MEMORIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO URUGUAYO

Aldo Marchesi cuenta que durante el simposio *Represión, exilio, democracia y la cultura uruguaya* celebrado en 1986 -uno de los primeros encuentros para trabajar el problema del período autoritario- los conceptos que primaban eran “oscuridad”, “silencio” o “ausencia”. Pero, en general, nadie parecía detenerse a pensar o mapear los intentos de resistencia a la catástrofe que fueron aquellos años.⁹⁵¹ Un aparente “vacío cultural” parecía ser el resultado del período, una idea que estuvo popularmente extendida durante la transición. Sin embargo, hoy en día los avances de las investigaciones en materia cultural y artística han demostrado, como ya se ha visto en esta tesis, un panorama radicalmente más complejo. Las fisuras existieron desde siempre. A pesar de que hubo un inicial retraimiento hacia la esfera privada de la vida también hubo manifestaciones de resistencia. La

⁹⁵¹ Marchesi, Aldo, “Políticas culturales y autoritarismo: las búsquedas del consenso durante la dictadura uruguaya”, en Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga; et. al., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, op. cit., p. 119. En este trabajo Marchesi está interesado no en la cultura de resistencia a la dictadura, sino en el tipo de cultura que fue proyectada por el régimen militar. Este proceso de construcción de referentes alternativos los de los años sesenta, impulsó una serie de valores culturales fundados en el nacionalismo, en la exaltación patriótica y las políticas hacia la juventud (en una estrategia que buscaba una perpetuidad cultural de los valores del régimen a largo plazo). Para ello, tanto un clima de consenso como un sistema de medios masivos proclives al régimen fueron piezas fundamentales. Sobre el aparato propagandístico-cultural diseñado por la dictadura militar véase también Cosse Isabela; Markarian, Vania, 1975, *El año de la orientalidad*, op. cit.

articulación de la resistencia cultural en el período tuvo etapas muy diferenciadas, acorde con los procesos que experimentó la propia esfera política y autoritaria en el país.⁹⁵²

En muchos de los discursos culturales de la llamada transición “Cultura y dictadura eran antónimos.”⁹⁵³ Esta anécdota a la que Marchesi acude nos recuerda la complejidad de las operaciones de la memoria del período que entendemos como postdictadura. Los relatos sobre el pasado reciente constituidos durante el régimen dictatorial y la transición establecieron durante largo tiempo fuertes consensos sobre ciertos imaginarios respecto al período y sobre los trabajos de la producción simbólica, sus capacidades y formas. Para Marchesi, aunque las propuestas culturales del régimen en general no sobrevivieron al mismo y, además, no pueden ser entendidas fuera de la cultura coercitiva de la estructura militar, muchos de sus elementos estructurales pervivieron en postdictadura, e incluso en el presente, de diversas maneras.

[...] muchos de sus fragmentos centrales como el nacionalismo conservador, los discursos tecnocráticos, y la despolitización de los medios masivos de comunicación con sus respectivos actores de la sociedad civiles que los impulsaban, supieron cómo adaptarse y sobrevivir a las nuevas condiciones democráticas.⁹⁵⁴

Ante un nuevo panorama en donde los posicionamientos ya no son tan claros, donde no hay un elemento represor directo que canalice las resistencias y en donde el tejido social está múltiplemente fracturado entre las experiencias del exilio, el insilio, la prisión política y la desaparición, la reinserción de estas prácticas en la esfera pública y el abordaje a ciertos temas se complejiza: “[...] las dictaduras entran en un neoliberalismo funcional cuyo objetivo expreso es la modernización según patrones impuestos a la periferia por el capitalismo

⁹⁵² Moreiras, Alberto, “Postdictadura y reforma del pensamiento”, op. cit., p. 32. Las formas de respuesta y resistencia de la sociedad civil van cambiando en respuesta del itinerario del régimen militar y, después, del itinerario institucional de la democracia consensual. Moreiras analiza el contexto chileno e indica tres diferentes períodos, por un lado, el primero relacionado a la Doctrina de Seguridad Nacional en donde se produce un “raptó por parte del aparato estatal de los mecanismos culturales productores de sentido”. El disciplinamiento a través de la violencia es un disciplinamiento de las verdades y de un régimen de verdad particular y afín. Se trata de un momento fundacional de un sentido único, pero que prohíbe todo lo demás. El espacio público queda relacionado a la “circulación de sentidos administrativos”, perdiendo su capacidad perdiendo su capacidad comunicativa e interpersonal. Un Segundo momento al que llama de “refundación capitalista” y un tercer momento al que llama como “posvestivular” que abarcan de la dictadura a la postdictadura.

⁹⁵³ Marchesi, Aldo, “Políticas culturales y autoritarismo: las búsquedas del consenso durante la dictadura uruguaya”, op. cit., p. 119.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 130.

transnacional de acumulación flexible.”⁹⁵⁵ Este nuevo contexto, al que Moreiras denomina como “postvestibular”, requiere que aquellos sujetos que participaban de las oposiciones directas al régimen dictatorial replanteen sus formas de autorrepresentación y resistencia debido a la instrumentalización que el sistema tardocapitalista ejerce sobre las subjetividades. En este sentido, el sujeto en postdictadura asume dos posiciones: por un lado, desea la recuperación de ese espacio social que le había sido reasignado en la industria cultural liberalizada (lo que llamará “deseo histórico”) o, por otro lado, desea posicionarse liminalmente, radicalizando prácticas contestatarias en espacios marginales (lo que llamará “deseo esquizoide”, que no es más que una “traza un vestigio de una posibilidad utópica inincorporable”).⁹⁵⁶

“En las postdictaduras contemporáneas, la lucha cultural no es tanto una lucha entre sentidos ideológicos opuestos como una lucha por el establecimiento o reestablecimiento de la posibilidad misma de sentido”, dice Moreiras.⁹⁵⁷ Una vez acabado el período represivo hay una necesidad de recodificar las subjetividades fuera de las construcciones dicotómicas entre fuerzas hegemónicas represivas y fuerzas disidentes y, a su vez, fuera de las gramáticas adaptadas de la sociedad normalizadora neoliberal, tanto en lo individual como en lo colectivo. Se trata de subjetividades por naturaleza conflictivas, que no caben dentro de la lógica pactista y consensual del proyecto democrático transicional. Al quedarse fuera de las narrativas oficiales deben activarse en otros espacios, en los “vacíos de la representación”,⁹⁵⁸ en los quiebres y fallos y zonas más residuales. Se trata de subjetividades y categorías que - como dice Nelly Richard- “vagan fuera de los esquemas triunfales del dispositivo transicional y que se expresan a través de narrativas rotas cuya voz testimoniante acusa el desfase de una palabra herida [...] que se siente completamente extraña al molde retórico de los recuentos oficiales [...]”⁹⁵⁹

Desde el fin de la dictadura, han existido cuantiosos replanteamientos de los imaginarios nacionales desde el arte contemporáneo y un exhaustivo cuestionamiento de lo que había sido la identidad establecida: homogénea, cívica, democrática, laica, moderna. El

⁹⁵⁵ Moreiras, Alberto, “Postdictadura y reforma del pensamiento”, op. cit., p. 32.

⁹⁵⁶ *Ibidem*.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁵⁸ Richard, Nelly, “Introducción”, en *Pensar en/la postdictadura*, op. cit., p. 12.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, p. 11.

golpe es un golpe de la representación y, por tanto, una ruptura de las categorías que habían sido fácilmente asimiladas hasta el momento. ¿Qué tipo de cultura se puede posicionar contra el proceso de borramiento de las subjetividades fragmentadas y disidentes del período represivo? ¿cuál es el posicionamiento que puede tomar la crítica cultural ante el anestesiamiento y encubrimiento de una imagen proyectada por el mercado y la nueva cultura de consumo en los *mass media*? ¿cuáles son los lenguajes capaces de desestabilizar el *estatus quo* del consenso?

Abordar las especificidades de los conflictos representacionales que existen en la configuración de los discursos oficiales sobre la memoria nos permite adentrarnos en el análisis de los efectos del terrorismo de Estado sobre el presente y la construcción de la historia reciente desde un hoy en el que las políticas del consenso siguen siendo fundadoras de un principio de verdad particular. Por consenso entendemos -partiendo de Jacques Rancière- un acuerdo “[...] entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa que, cualesquiera que sean nuestras divergencias de ideas y aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación.”⁹⁶⁰

En Uruguay, así como en los países de la región que comparten el período histórico al cual nos referimos, el arte tuvo un papel definitorio como elemento de disenso ante la hegemonía del consenso.⁹⁶¹ Es decir, tuvo un papel fundamental en el cambio de las coordenadas de lo representable, así como nuestra percepción y relacionamiento de lo sensible con lo subjetivo. La esfera del arte siguió reelaborando y construyendo memorias, reinstaurando constantemente el problema de la tortura y de la represión en el debate estético y político y elaborando propuestas contra los relatos de la transición con efecto normalizador. El campo de la producción artística fue constante en tal reformulación, cuestionamiento y revisión del período. A través de estas producciones podemos ver el conflicto, la fragmentación y los quiebres de la representación los cuales fueron imposibles recuperar con el espejo de los años sesenta y setenta, ni tampoco como reelaboración mercantilizada y consensuada de una transición acomodaticia. Como dirá Gabriel Peluffo Linari:

⁹⁶⁰ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, op. cit., p. 71.

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 68.

[...] el eje discursivo más problemático en el arte uruguayo de mediados de los ochenta pasó a ser el de la memoria: memoria social como cuerpo fracturado, la identidad personal donde pueden reconocerse memorias rotas por la abrupta desaparición de sus referentes sociales, la reconfiguración de las fronteras entre memoria pública y privada e incluso la descalificación irónica de la memoria colectiva, síndrome del parricidio cultural que caracterizó a muchos jóvenes formados durante la dictadura militar.⁹⁶²

La memoria es una zona de no-reconciliación o de disenso con la política neoliberal global y con la política consensual nacional; ésta se pregunta por los límites y las condiciones del pensamiento crítico, así como por las posibilidades y límites de la representación. La memoria es por naturaleza performativa por tratarse de “[...] un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen una y otra vez sucesos y comprensiones”,⁹⁶³ que huye de la dualidad olvido-recuerdo evitando su codificación y reformulando enlaces entre pasado y presente desde su posición como sujeto “para hacer estallar el “tiempo-ahora” (Benjamin) que se ve retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes que silenciaron las memorias oficiales.”⁹⁶⁴

A fines de la década del ochenta se fueron agotando las expectativas de un imaginario colectivo, desafiante y plural, que se habían configurado desde el rechazo plebiscitario a la reforma constitucional, y fue poniéndose en evidencia la imposibilidad de deshacerse —en ese momento— de ciertas pautas culturales heredadas; vale decir, la imposibilidad de destrabar los elementos de un sistema de relaciones interpersonales políticamente pactado por encima de un conflicto de memorias ocultas. Esta imposibilidad llevó a la necesidad de reformular el campo de la memoria social desde sus fragmentos, admitiendo la existencia de frenos internos y externos tanto para un proyecto nacional consensuado como para una reconstrucción crítica de las memorias colectivas.⁹⁶⁵

La dictadura había producido una ruptura con las referencialidades tradicionales de la modernidad social uruguaya, los valores de civilismo, democracia, hiperintegración y

⁹⁶² Peluffo Linari, Gabriel, *Dislocaciones. Arte Contemporáneo desde América Latina*, op. cit., p. 52.

⁹⁶³ Richard, Nelly, *Fracturas de la Memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 135.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 129-130.

⁹⁶⁵ Peluffo Linari, Gabriel, *Arte e instituciones La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., p. 27.

dependencia cultural. Tras el cierre de la dictadura militar, la resignación y el escepticismo hace que los valores y modelos tradicionales entren en conflicto. Para Peluffo Linari, el campo del arte uruguayo post-1985 se inscribe en la pugna entre dos formas de pensamiento antitéticas. Por un lado, desde aquella postura utópica-crítica de la predictadura, propia de las convulsiones político-culturales de los años sesenta y, por otro lado, desde un pensamiento basado en la resignación y la frustración ante un panorama postdictatorial distópico y cínico. Ese cruce determinó, en cierta manera, que el arte estuviera compelido a construir una identidad entre un pasado remoto anclado en la colectividad y un presente fragmentario signado por el ocultamiento de la historia reciente. En la confluencia de estas dos tendencias se plantearon los nuevos cuestionamientos sobre las identidades culturales, que se habían quebrado con el golpe de la representación de la dictadura y que, ante una carencia de referentes a los que asistir, comienzan a reelaborarse, repensarse y cuestionarse.⁹⁶⁶

La memoria es un espacio privilegiado para activar transacciones éticas y estéticas, las negociaciones de sentidos en las que puede ejercer como medio aglutinador, cohesionador, enmarcador -como entiende Nora- o como elemento disensual, conflictivo y rupturista -como entiende Richard. En este capítulo nos interesa abordar el trabajo de dos artistas que consideramos fundamentales para entender los conflictos de la memoria en la postdictadura que, contrarios a las representaciones de la reconciliación, trazan alternativas, creaciones anti-monumentales y plurisignificantes que huyen -como explica Nelly Richard- de los discursos canónicos centrados en la linealidad argumentativa, la tipificación de la víctima, y las ideologizaciones discursivas de los vencidos. En este sentido, los trabajos de Ernesto Vila y Clemente Padín entienden la memoria como trabajo de selección y se permiten provocar desplazamientos hacia nuevas superficies de inscripción que trasciendan la dialéctica dicotómica entre recuerdo y olvido, para reformular su valor en los intersticios del presente.

Los artistas vivieron las experiencias de la ruptura social, el exilio, la prisión política y el insilio y, como tales, habían incorporado dichas problemáticas a sus obras. En este sentido, emerge con fuerza un gran número de artistas para los cuales el único soporte identitario

⁹⁶⁶ Este es el caso, por ejemplo, del inicio de una línea de trabajo que llegará hasta hoy sobre el pasado originario-indígena del territorio desde una perspectiva interdisciplinaria que cuestione la tan manida y difundida idea sobre la extinción de la cultural originaria del país.

confiable es el de la memoria autobiográfica y personal.⁹⁶⁷ Pero en el caso de Padín, la memoria desde el lenguaje de la performance estará estrechamente relacionada a la denuncia, sus sentidos colectivos y espacios de enunciación, como serán las calles. En el caso de Ernesto Vila, el territorio de la memoria estará signado por una tendencia a la reflexión sobre lo cotidiano, así como a sus materialidades y signos, la fragilidad y volatilidad o el interés por la huella, medios para trabajar sobre ciertas fracturas biográficas y hiatos vivenciales. Tiscornia, por su parte, compondrá dispositivos de memoria capaces de reivindicar los lugares más comunes de la realidad y, a su vez, aquellos fundamentales para resistir a las experiencias más extremas.

Tanto el trabajo de Clemente Padín como el de Ernesto Vila y Jorge Tiscornia componen, desde diferentes lenguajes, dispositivos que interpelan la experiencia a través de una participación en los procesos de construcción de memoria. Entiende la memoria como disputa, no como un tema sobre el cual elaborar diferentes discursos o propuestas estéticas, sino como lugar de enunciación, tanto personal como social. Asumir las contradicciones y romper con la linealidad del relato histórico es parte intrínseca de la construcción de una memoria viva y colectiva, que debe ser convocada una y otra vez para evitar la asimilación de los sentidos. Tal como dice Peluffo Linari, el arte no solo toma la memoria como lugar de interés sino que la entiende “[...] como lugar desde el cual opera, lugar de articulación entre problemáticas y poéticas muy diversas.”⁹⁶⁸

2.1. Clemente Padín: la política del cuerpo y la palabra

Clemente Padín (Lascano, Rocha, Uruguay, 1939) es sin duda uno de los artistas latinoamericanos más prolíficos del siglo XX y XXI. Su accionar, que se ha centrado durante más de cinco décadas en la crítica y la denuncia, ha fluctuado entre diversos lenguajes como la performance, el arte correo, la poesía visual, el video, el net-art, la crítica de arte y la crítica

⁹⁶⁷ Peluffo Linari, Gabriel, “*Artes Visuales*”. *Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., p. 27.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, p. 45.

literaria, el trabajo editorial e incluso en la curaduría y la pedagogía. Su actividad transnacional ha trascendido los circuitos tradicionales del arte, el museo y el mercado y se ha producido y comunicado en espacios mayormente alternativos y, sobre todo, en las calles. Ante la heterogeneidad y radicalidad de su producción Patricia Bentancur usa el concepto “artista” para entender la función “socializadora” y cuestionadora de su trabajo desde los códigos artísticos.⁹⁶⁹ Sin embargo, nosotros no creemos que este término aglutine la complejidad de las implicaciones de su trabajo estético, política y socialmente interventor, en el que tanto el problema de la funcionalidad del arte como la relación palabra-acción-comunidad han sido sus hilos conductores fundamentales.

Padín fija las bases de su trabajo en el período predictorial de los años sesenta, en el marco de la emergencia del conceptualismo latinoamericano. Sus inicios artísticos e intelectuales deben ubicarse en el campo literario y artístico con sus producciones editoriales en las revistas *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*, así como con su intenso y abundante quehacer en el campo de la poesía experimental. Su relación con el arte correo comenzará también durante esta década e incrementará con el inicio de la dictadura militar, siendo uno de los vehículos principales para la denuncia de la represión de la dictadura en el exterior, junto a la ya nombrada revista *OVUM 10*, cuya segunda etapa tendrá sobre todo una difusión internacional. Como remarcará Patricia Bentancur, para estos artistas y agrupaciones “[...] el arte era una herramienta para la lucha revolucionaria y su objetivo era modificar las estructuras económicas y sociales, convirtiéndose desde su práctica en una herramienta más para la reflexión y un mecanismo de acción [...]”⁹⁷⁰ Para Padín, el arte-correo tenía una incidencia social y política directa, era una herramienta de guerrilla cultural y así lo explica a su colega y amigo mexicano Ulises Carrión:

[...] toda convocatoria que recibimos para participar en un proyecto de Arte Postal es parte de una guerra de guerrillas contra el gran monstruo. Toda obra de Arte Postal es un arma contra el monstruo dueño del castillo que nos separa unos de otros, que nos separa a todos. ¿Quién es el monstruo del cual estoy hablando? ¿El Director General de los Correos? ¿Los funcionarios de las agencias postales? ¿El Ministerio de Comunicaciones? ¿Será la tecnología que usan y controlan? ¿O serán los pedacitos coloridos de papel engomado que tenemos que comprar cada vez que enviamos algo?

⁹⁶⁹ Bentancur, Patricia, “La práctica como crítica”, en Padín, Clemente, *Clemente Padín. Premio Figari 2005*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2005, p. 13.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 25.

Para decir la verdad, no se de qué o de quién estoy hablando. Todo lo que se es que existe un monstruo. Y que, al enviar cualquier trabajo de Arte Postal, estamos golpeando su puerta.⁹⁷¹

Esta segunda etapa en la que incrementa su compromiso político paralelamente a la agudización de la situación represiva en el país se verá interrumpida en 1977 cuando es detenido por la junta militar de la dictadura. Los grupos artísticos e intelectuales fueron enemigos directos para la dictadura y padecieron la persecución política al igual que los tupamaros, los sindicatos y los partidos en un contexto en el que -en palabras de Padín- “[...] uno de cada cinco patriotas pasó por las cárceles; uno de cada diez fue torturado; una quinta parte de la población, unos 600,000, se vio obligada a emigrar, cientos desaparecieron; otros sencillamente fueron asesinados, etc.”⁹⁷² Su caso será paradigmático, sobre todo por las causas y las implicaciones internacionales y, concretamente, del mundo del arte, que tendrá su encierro.

Padín estaba acostumbrado a ejercer la denuncia a través de sus medios estéticos y redes internacionales, los circuitos del arte correo, la elaboración de los sellos de correo apócrifos y los cuadernillos que se editan en el exterior. Entendiendo el arte como mecanismo de acción para denunciar los crímenes de los militares y los funcionarios civiles, su praxis combativa fue una de las tantas propuestas resistentes al aparato cultural de la dictadura y la represión sistémica del momento.

La revista *OVUM 10* fue uno de los grandes medios para la construcción de redes internacionales de artistas, los cuales enviaban sus trabajos a Padín para ser publicados. Como comenta Padín, casi todas las ediciones terminaron en el exterior lo cual, junto a la actividad clandestina del arte correo, supuso un medio fundamental para la internacionalización de la denuncia sobre la situación del país. En 1977 cuando lo arrestan, Padín llevaba más de diez años realizando este tipo de actividades. Por lo tanto, como él mismo testimonia, el motivo de su detención no podría haber sido otro que el conflicto suscitado por la realización de la *X Biennale de la Jeune-Création*, celebrada en 1976 en París: “En lo que a mi respecta respondí una carta a uno de los grupos mexicanos el 13 de

⁹⁷¹ Padín Clemente, “Recordando a Ulises Carrión”, en Padín Clemente, *Clemente Padín. Premio Figari 2005*, op. cit., p. 179.

⁹⁷² Padín, Clemente, “Dictadura o clamoreo en el Uruguay”, 1994, p. 2. En línea: <http://www.thefileroom.org/publication/padin.html> (Última consulta: 2 de marzo de 2019)

junio de 1977 y el 25 de agosto ya estaba en la cárcel, incomunicado y desaparecido. [...] Al parecer la cárcel fue su única solución.”⁹⁷³

En el marco de la *X Bienal de París* le es encomendado a Ángel Kalenberg, entonces funcionario del Ministerio de Educación y Cultura y director del Museo Nacional de Artes Visuales (cargo que ostentó desde 1969 a 2007), realizar el envío de la selección latinoamericana. Amplios sectores del arte, la cultura y la intelectualidad latinoamericana rechazaron el proyecto ya que consideraban a Kalenberg como un representante de los intereses de la dictadura militar.⁹⁷⁴ La comunidad artística internacional se organiza en oposición y programa una *Contrabiennial* como boicot al evento, promovida por el artista mexicano Felipe Ehrenberg con ayuda, entre otras personalidades, del propio Padín.⁹⁷⁵

A pesar de que en esta tesis nos referimos a aquellas producciones disidentes o que produjeron un discurso crítico respecto al aparato represivo dictatorial y postdictatorial, es importante no olvidar que también existió un circuito artístico e intelectual con presencia y actividad institucional en este período. Este fue el caso de la Bienal de París como proyecto a través del que se intentó legitimar el poder militar ante la comunidad internacional de la cultura. “La legitimación cultural que el régimen hubiera cosechado les hubiera bastado para permanecer veinte años en el poder. Los mandos militares y las autoridades francesas planificaron conjuntamente la realización de la “10* Biennale de la Jeune Creation,” sin contar que el espíritu crítico y la formación política de casi todos nuestros artistas rechazaría ese vano intento por intercambiar sangre por cultura, cárcel por información o silencio”, explica Padín.⁹⁷⁶

⁹⁷³ *Ibidem*.

⁹⁷⁴ Uno de los artistas seleccionados por Kalenberg para la X Bienal fue Álvarez Cozzi con quien Padín colaborará en diferentes proyectos en el marco de la postdictadura. Fundarán, entre otros sucesos, el NUVA (Núcleo Uruguayo de Videoarte) en 1988.

⁹⁷⁵ El libro *Expediente: Bienal X* “muestra toda la correspondencia privada de Kalenberg y su intento por legitimar a los gobiernos dictatoriales de América Latina”, dirá Felipe Ehrenberg en 1996, y señalará directamente a Ángel Kalenberg, en ese momento Director del Museo de Artes Visuales, de ser el representante gubernamental uruguayo de la dictadura: “Nosotros desconocimos la autoridad de Kalenberg como comisionado de la Bienal de París. Fuimos como un contingente colectivo a París, con avales diversos, entre otros, de Gabriel García Márquez, de Alberto Islas. Cerramos filas con Luis Felipe Noé, Julio Le Parc, para denunciar no solamente a Kalenberg sino el hecho de que la verdadera cultura en los países sometidos por militarismos, por dictaduras, no tenía posibilidades de respirar...” Jaime Owen, “Entrevista a Felipe Ehrenberg, San Gregorio de Polanco, museo abierto” (81). Referenciado en Alzugarat, Alfredo, *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, op. cit., p. 130. Véase Grupo Proceso Penatágono, *Expediente Bienal X*. México D.F: Editorial Libro Acción Libre, 1980.

⁹⁷⁶ Padín, Clemente, “Dictadura o clamoreo en Uruguay”, op. cit.

El mismo Padín ha explicado cómo su detención y encarcelamiento penal estuvo relacionado con el conflicto de la *X Bienal*:

[...] pese a que no tengo pruebas fehacientes, en razón de la fecha de mi detención y de lo que pude colegir en los interrogatorios bajo tortura y de los testimonios del exterior, sobre todo de México, puedo establecer que la razón de mi encarcelamiento fue mi actividad de oposición a la X Bienal de París realizada en 1977. Es una historia triste que expuso, una vez más, el doloroso rostro de la dependencia cultural y política de nuestros empobrecidos países. Por alguna razón, fácil de deducir, las autoridades de nuestro Museo Nacional de Artes Visuales, accedieron a organizar la Sección latinoamericana de la X Bienal de París. El objetivo claro era, sin duda, la legitimación de los gobiernos dictatoriales de la región, vía actividad artística, a lo cual, la gran mayoría de los artistas jóvenes latinoamericanos, nos opusimos desde el primer momento. El primer foco de resistencia nació en la actividad de grupos de artistas mexicanos a los cuales me asocié para organizar el rechazo. Sobre todo destaco la actividad de Felipe Ehrenberg quien, junto a otras personalidades de la cultura latinoamericana como Néstor García Canclini, Julio Cortázar, Julio Le Parc, Gabriel García Márquez, Alberto Hijar y muchas más organizaron las actividades de oposición, incluso en la propia capital francesa. [...] Por ello, la coincidencia de fechas (hacia agosto del 77) me permite sospechar que la verdadera razón de mi detención fue mi participación en ese comité latinoamericano que intentó boicotear los planes de nuestro Museo. En el preciso momento en el que el representante uruguayo que aceptó participar en la Sección Latinoamericana de la X Bienal, representando al Uruguay de la dictadura, estaría viajando a la ciudad-luz a mí me detenían en mi casa en presencia de mi señora y mi pequeña hija... Toda esta historia ha quedado registrada en el libro *Expediente: Bienal X (La historia documentada de un complot frustrado)*, Editorial Libro Acción Libre, México, 1980. En dicho libro figura una carta de mi autoría dirigida a Felipe Ehrenberg (p. 79), fechada el 13 de junio de 1977, apenas unos dos meses antes de mi encarcelamiento.⁹⁷⁷

⁹⁷⁷ Testimonio de Clemente Padín en un e-mail del artista a Alfredo Alzugarat. Alzugarat, Alfredo, *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, op. cit., pp. 129-130.

También el joven artista conceptual Jorge Carballo⁹⁷⁸ fue encarcelado en el Penal de Punta Carretas por la Junta Militar en agosto de 1977 debido a su vinculación en el conflicto de la *X Bienal de París*. Carballo permanecerá nueve meses preso y Padín dos años y tres meses bajo el delito de “Mofa y Escarnio a la Fuerza Moral de las Fuerzas Armadas.” Ambos fueron liberados con antelación ya que si bien la condena original de la junta militar había sido de cuatro años, los circuitos del arte correo permitieron ejercer cierta presión internacional por su encarcelamiento. El hecho fue denunciado en diversos organismos de difusión artística como la *Revista de Cultura Vozes* (enero-febrero de 1978), la *Revista Internazionale di Poesía* (septiembre de 1978), *Doc (k)s* (otoño de 1978), *Hobsons* (1978); también a través de sellos postales artísticos y en la *II Exposición Internacional de Arte Correo*, realizada en Recife en el año 1978, en el *Foro Internacional de Artistas*, realizado en Berlín Occidental y en la *muestra América en la Mirada*, realizada en México en el mismo año. También en la revista *Ephemerá*, dirigida por Ulises Carrión, en el quinto número de 1978, cuya portada estará dedicada a ambos [Figura 4].

Afortunadamente mis amigos poetas y artistas, sobre todo norteamericanos y franceses, lograron hacerme liberar a los 2 años y 3 meses, sin cumplir la pena. Mi libertad, claro, fue condicionada: no podía salir de los límites de Montevideo, no podía recibir ni enviar cartas, no podía de noche, ni ir al cine, etc. y los días sábados de 12 a 13 hs. debía ir todas las semanas a dar cuenta de mis actos (hablar de creación bajo estas condiciones es imposible.) A todo ello súmele una deuda compulsiva a través de un consumo obligatorio de jabón, ropa, papel, medicamentos, etc. que sumaba varios miles de dólares y que me impedía salir del país.⁹⁷⁹

⁹⁷⁸ Jorge Carballo fue el precursor del arte óptico-cinético en Uruguay y, desde comienzos de los setenta, una referencia fundamental en América del Sur para las prácticas de la poesía visual y el arte correo. También, junto a Haroldo González, fue representante del arte de sistemas en Uruguay, participando en las actividades del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en Buenos Aires y a nivel internacional. Después de un período de tres años en París, donde participó en la séptima Bienal de París, Carballo conoce en Montevideo a Clemente Padín, con quien mantiene durante una década un intenso intercambio. La exposición presenta un conjunto significativo de obras de ese período, relacionadas con las prácticas de la poesía visual, como *Texto y Signografías* de Padín y *Urugu(ay)*, *Constitución* y *SOS*, de Carballo. También incluye obras pertenecientes al arte de sistemas, como *Desinformación*, *La palabra paz* o *Anteproyecto para abolir cinco calles* de Carballo y experimentaciones como las performances de Padín *Tema y variaciones* y *Por el Arte y por la Paz*.

⁹⁷⁹ Padín, Clemente, “Dictadura o clamoreo en Uruguay”, op. cit.

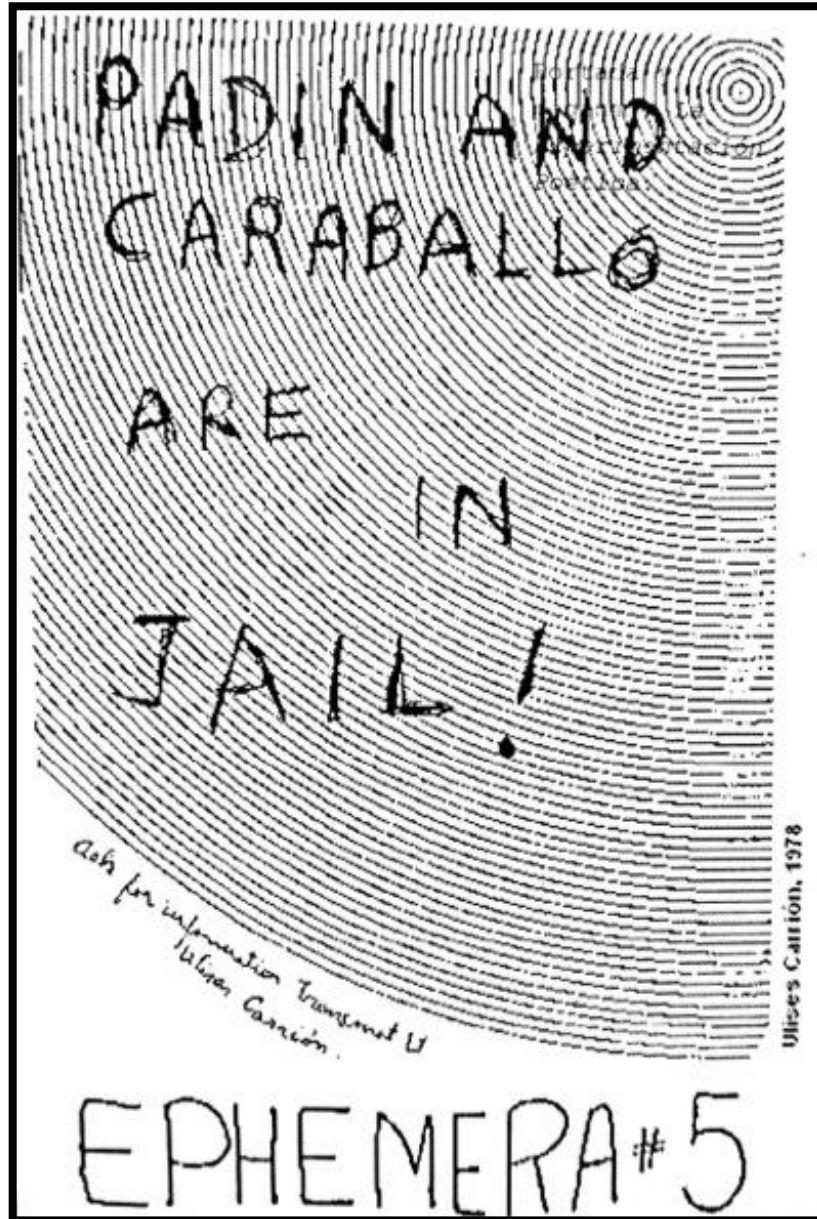


Figura 70. Ulises Carrión, *Padín and Carballo are in jail!* (1978). Portada de la revista *Ephemer* n° 5.

Tras ser liberado en 1978 pasará a una situación de llamada “libertad condicionada” que se extenderá por siete años, hasta los inicios de la dictadura transicional. Durante estos años tuvo prohibido salir del país y recibir ni enviar correspondencia.

A partir de entonces su producción artística compondrá un trabajo de construcción de memoria. El mismo proceso de recuperación de su archivo personal, que había iniciado en base a la colección de Poesía Visual en 1967, es parte de la construcción de una memoria

personal pero también colectiva y cultural. Desde la década de los setenta el archivo había registrado grandes pérdidas. La primera se produjo durante el golpe de Estado en Chile en el marco de la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*, que Padín esperaba mostrar en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago; éste fue extraviado en un sótano de la Embajada chilena en Montevideo. La segunda pérdida ocurrió tras la detención de Padín en agosto de 1977, cuando fueron confiscadas veinte cajas del archivo con materiales diversos como cartas, postales y obras de artistas internacionales que nunca fueron devueltas. En abril de 2009, por iniciativa de la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se realizó un diagnóstico general del archivo (entonces ubicado en el domicilio de Padín) y un plan de trabajo que especificó tareas de catalogación y conservación de los materiales. Ese mismo año el archivo Padín fue cedido al Archivo General de la Universidad de la República (UDELAR) en Montevideo. Actualmente el archivo se encuentra totalmente catalogado, en condiciones de conservación óptima y abierto a la consulta pública en el AGU (Archivo General de la Universidad de la República).

Tras la finalización del período de prohibición de salida del país en 1984, Clemente Padín recupera la libertad de movimiento abriendo un período de abundantes trabajos internacionales, viajes y exposiciones en el exterior. Poco antes había realizado algunas actividades y encuentros en el país como el *Encuentro de Arte Correo* (1983) en la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay o la creación de un grupo de trabajo junto a Eduardo Acosta Bentos (Montevideo, 1951) entre 1982 y 1987 quienes, además, crearían en 1988 el “NUVA” (Núcleo Uruguayo de Videoarte). Tras ser denegado el permiso para participar en la XVI edición del Museo de Arte Contemporánea de San Pablo (1981), finalmente puede salir del país para pasar tres meses en Berlín con una beca de la Academia de Artes y Letras ya al final de la dictadura militar (1984), donde realiza en colaboración la pieza *Por el Arte y por la Paz*. La primera salida del país no fue sin dificultades; como relata, “La primer prohibición se la endosaron al Museo de Arte Contemporánea (MAC) de San Pablo, en su edición XVI (1981) pero la obra fue realizada por el actor Francisco Marra. La segunda invitación fue la ordenada por la Academia Alemana de Artes y Letras (DAAD) la cual hubo de pagar las expensas carcelarias para permitirme a viajar y trabajar en Berlín durante tres meses [...]”.⁹⁸⁰

⁹⁸⁰ Padín, Clemente, “Dictadura o clamoreo en Uruguay”, op. cit.

A su regreso continúa, y hasta día de hoy, con una intensa actividad artística nacional e internacional. A partir de este momento las performances de Padín se vincularán claramente a manifestaciones y protestas políticas regionales e internacionales. Participa en la acción *Por las Libertades en Latinoamérica* en el marco del Seminario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Rosario en el que junto a otros artistas realizaron un ayuno colectivo: “[...] una vez de vuelta, ya la democracia se metía en todos los rincones y todo los animaba a organizar: lo primero que se nos ocurrió fue hacer una gran muestra POR LAS LIBERTADES, en la cual participarían todos los artistas uruguayos, sin banderías ni capillas, todos unidos por el noble oficio de crear. Y así se hizo: mas de 300 artistas de todas las disciplinas unidos en torno a las libertades.”⁹⁸¹ También participa activamente en la Fundación del Gremio de Artistas Plásticos en la campaña pro-referendum para derogar la Ley de Caducidad con una manifestación que llamó *Por la Vida y por la Paz*, que repitió entre 1987 y 1988. Su proyecto *Paz-Pan*, desarrollado bajo múltiples formatos a lo largo de la década de los ochenta y noventa, consiste en una performance en la cual provoca las connotaciones de la significación de ambos conceptos abordando problemáticas como la pobreza, la desigualdad y la violencia. *Espantaolvidos Latinoamericano*, instalación y performance realizada en 1989 en “Ciudad del Arte”, La Plata, Argentina, organizada por el Grupo Escombros o *Muévete Panamá* (1990),⁹⁸² *Repatriar* (1990), la acción *¿Dónde están?* en el marco del Segundo Ciclo de Performances de la Ciudad de Montevideo, así como *Punto Final* (2003).⁹⁸³

⁹⁸¹ *Ibidem*.

⁹⁸² En este acontecimiento denunciaba las muertes de civiles provocadas por la invasión imperial al país, para lo cual plantó mil banderas panameñas en la Plaza Libertad de Montevideo.

⁹⁸³ en el marco e la exposición *Palabras Silenciosas* en la Facultad de Artes de Montevideo y, posteriormente, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en La Casona Municipal de Córdoba y en el Foyer del Teatro Solís en el marco del proyecto *Por la Memoria*.

2.1.2. Cuerpo social/ cuerpo político: denuncia y acción en la postdictadura

Aunque estamos en 1994 y aquellas queridas palabras: patria, pueblo, libertades, etapa de nucleamiento, reencuentro, etc., ya no nos siguen como antes, no podemos olvidar que fue durante aquellos años que, al margen de cualquier ideología, se recuperaron los dones que un poder desquiciante había usurpado. Por ello, antes que un grito en el desierto, prefiero un clamoreo en la plaza.⁹⁸⁴

Con esta frase Clemente Padín explicaba en su texto “Dictadura o clamoreo en Uruguay” la importancia que había tenido un cierto optimismo democrático que, en la recién entrada postdictadura, se había producido en la sociedad uruguaya y que se aleja radicalmente -según éste- de la situación de desasosiego y desafección que imperó en la sociedad uruguaya durante la primera mitad de los años noventa. A partir de los años ochenta Padín profundizará su actividad performativa, a través de sus denominados “eventos-artístico-sociales”.

Para Padín, el cuerpo como lenguaje de la acción o como instrumento ritual-simbólico desde siempre ha convivido y, es más, ha constituido la esencia de la condición humana.⁹⁸⁵ El artista llama a estas performances “eventos artístico-sociales” porque para éste hablar de performance como lenguaje -habiendo sido creada como disciplina a mediados del siglo XX- es conflictivo, ya que inscribe su genealogía dentro de la autonomía del arte, de una hermenéutica propia y no como un lenguaje esencialmente ligada a la naturaleza humana, en el sentido social de su ser. Su naturaleza eminentemente escénica es para Padín la característica que define su existencia en su condición espacial-temporal. Sin embargo, a diferencia de las expresiones escénicas tradicionales como el teatro, la ópera o la danza, su trabajo performativo Padín se trata de un proceso de “presentación” y no “representación”. Para entender esta postura es imprescindible volver al origen: a la poesía.

Desde la teorización de la “La nueva poesía” de los años sesenta Padín venía experimentando con la subversión de las configuraciones del lenguaje como ejercicio político y de crítica institucional, una tendencia que se verá en toda Sudamérica en este momento.

⁹⁸⁴ Padín, Clemente, “Dictadura o clamoreo en Uruguay”, op. cit.

⁹⁸⁵ Padín, Clemente, “La performance desde la perspectiva latinoamericana”, en Padín, Clemente, *Clemente Padín. Premio Figari 2005*, op. cit., pp.157-163.

Tuvo sus principales exponentes en el movimiento del “Poema/processo” y la poesía marginal en Brasil, así como en la “Poesía para y/o Realizar” de Edgardo Antonio Vigo en Argentina.⁹⁸⁶ Sus teorizaciones sobre el *arte inobjetal*, en sus sonsecutivos manifiestos publicados en la revista *OVUM 10* -“La Nueva poesía”⁹⁸⁷ (1969), “La nueva poesía II”⁹⁸⁸ (1970), “La nueva poesía III”⁹⁸⁹ (1971), así como en su manifiesto u último manifiesto titulado “Hacia un lenguaje de la acción”⁹⁹⁰ (1973)- promoverán un cambio a un tipo de poesía en la que productor y consumidor de poemas sean creadores, en la que desaparezca la dicotomía lector/oyente: “Ahora ambos [...] son responsables de la realización total del acto poético. La poesía, creándose al mismo tiempo que se actualiza, al mismo nivel de la acción [...] Ambos asumiendo su responsabilidad frente a la poesía y frente a la realidad. [...] Ahora la opción es comprender, reaccionar y modificar la realidad y no resistirla pasivamente.”⁹⁹¹

Este planteamiento paradigmático abriría definitivamente las opciones de la poesía al campo de la acción y la performance.⁹⁹² En la práctica se verá con las publicaciones de *OVUM 10*, en el cambio radical que se establecerá entre ésta y su precedente *Los Huevos del Plata*. En el segundo número de *OVUM 10* se inicia una progresiva incorporación de objetos en el aparato editorial de la revista cuya interacción con el lector venía a proponer un puente más entre la práctica poética, conceptual y performática,⁹⁹³ que empezará a prevalecer en números sucesivos y marcará un antes y un después en la propuesta estética conceptualista latinoamericana.

Nada de imágenes inducidas con elementos ajenos a su propia naturaleza; basta de metáforas, indeciso segundo término de identificaciones triviales; [...] El lenguaje rompe con la tradición lingüística que se ha empeinado en definirlo por su función y no por su primaria condición de objeto. [...] El lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva; es, ante todo, una materia, un objeto de naturaleza fónica primero, luego visual-fónica y, ahora, libre del lastre de la significación, instrumento de localización de la poesía. [...] Ahora ambos, el productor y el consumidor de poemas, son los creadores, los que actualizan el material

⁹⁸⁶ Nogueira, Fernanda, “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, op. cit.

⁹⁸⁷ Padín, Clemente, “La nueva poesía”, op. cit.

⁹⁸⁸ Padín, Clemente, “La nueva poesía II”, op. cit.

⁹⁸⁹ Padín, Clemente, “La nueva poesía III”, op. cit.,

⁹⁹⁰ Padín, Clemente, *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen, 2010 [1973].

⁹⁹¹ Padín, Clemente, “La nueva poesía”, op. cit.

⁹⁹² Sobre el proceso de la poesía a la acción véase apartado 2.1.2 parte III de esta tesis.

⁹⁹³ Véase apartado 2.1.2 parte II de esta tesis.

poético. La antigua relación poética lector/oyente desaparece en virtud de que el proceso emocional o transmisor de informaciones o vocero de inquietudes sociales o metafísicas o de localización de la poesía pertenece a ambos, y ambos son responsables de la realización total del acto poético. [...] Ahora la opción es comprender, reaccionar y modificar la realidad y no resistirla pasivamente. El hombre es responsable de lo que sucede; es un ser histórico, obra sobre la realidad mal que le pese y pretende olvidarlo por el camino fácil de la simbolización. La nueva poesía induce al acto y, por analogía, esa actitud se traslada al resto de sus actividades. La poesía es acto, no pensamiento. [...] Hasta ahora la poesía tradicional ha sido una pretendida arma para destruir o afirmar los sistemas, sin advertir que por su propia índole de actividad desarrollada en uno de los paneles subalternos de los sistemas, era imposible e hipócrita el talento. Esos actos fallidos han demostrado su incapacidad para alterar algo. Es imposible sustituir lo real. [...] Ahora la poesía nos obligará, por su específica condición de objeto, al ejercicio de la libertad y a la elección, sin tapujos, de las actitudes frente a ella y frente al resto de la realidad que integra y, por último, a jugarse íntegramente en la elección.”⁹⁹⁴

Durante el período postdictatorial de régimen constitucional, aún “signado por el sedimento y el lastre de la etapa anterior”,⁹⁹⁵ Padín centralizará su producción en el lenguaje performativo, en el cuerpo social y político y lo hará en confrontación con el espacio público, con la calle, donde las subjetividades y las colectividades se cohesionan y entran a su vez en conflicto. “Padín no trabaja para los museos o las galerías, si[g]no que propone salir y mezclar los recursos con el público y convertir a ese “espectador” en un “constructor-creativo”.⁹⁹⁶ Con sus acciones y performances en el espacio público Padín construye un nuevo sistema de relaciones con el público que no eran posibles en los espacios galerísticos y en los museos. A mediados y finales de los años ochenta, tras el proceso de ruptura social y secuestro de los espacios colectivos -primero por la represión dictatorial y, después, por la mercantilización del espacio público- se hace urgente repensar este espacio público o, como prefiere Padín, la calle, donde las características de las obras y el comportamiento de los espectadores cambia radicalmente.

⁹⁹⁴ Padín, Clemente, “La nueva poesía”, op. cit.

⁹⁹⁵ Bentancur, Patricia, “La práctica como crítica”, op. cit., p. 15.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 25.

No se trata, entonces, de "bajar a la calle" a colgar cuadros o a recitar textos como en las galerías o tertulias, llevando el "arte al pueblo" y dar fe del inmovible compromiso social. Tampoco, sin duda, "rebelarse contra el sistema" banalizando formas entrañables de la iconografía urbana, sin cuestionarlas. De lo que se trataría es de interferir esas expresiones, sobre todo sus códigos, y ponerlas en situación de expresar los problemas actuales. No a la manera del sistema cultural vigente que manipula las expresiones simbólicas para perennizar sus estructuras en la sociedad, congelando la comunicación en torno a significaciones vacías: la cultura de "lo ya dado", del Museo, de la Biblioteca Pública, de la Sala de Conciertos, de los Institutos de Enseñanza Artística tanto públicos como privados, etc., ámbitos que el sistema se adjudica para asegurar la hegemonía de sus ideas; ámbitos, también, convertidos en templos consagrados a la sacralización y veneración fetichista de obras que representaron la conflictividad de sociedades del pasado, tal vez eficaces y operantes en su momento, pero no en los actuales.⁹⁹⁷

Bentancur cree, respecto a la clasificación del trabajo de Padín como performance, que el *Situacionismo* estaba más cerca de los planteamientos de Padín que el llamado "body art". Seguramente por las implicaciones políticas, su relación con el espacio público y la crítica intrínseca a la sociedad capitalista y a la alienación de los espacios colectivos en las grandes urbes de occidente. La idea del propio sujeto como objeto de arte, producirá en sus "actividades" reacciones de diversa índole, que no se pueden restringir únicamente dentro del sistema del arte sino que, por el contrario, accionan e intervienen en los tejidos sociales y urbanos más ampliamente, así como en la construcción de las memorias personales y colectivas del período postdictatorial. En este sentido, Padín elabora el concepto de lo ritual, que es lo que emerge cuando se fracturan las categorías y traspasan los roles entre el performer, la acción y el público: "En tanto el público permanezca en su rol, la performance continuará siendo una expresión artística; si pasa a interactuar con el artista, el evento, podría transformarse en un ritual en donde existe todo un abanico de opciones que van desde la actitud pasiva del espectador (como en el teatro) hasta su máxima participación (como en la ceremonias religiosas o en los bailes populares)."⁹⁹⁸ Para Padín la performance tiene un carácter de "arte de frontera", es "intermédico" -en la acepción de Dick Higgins- ya que "desacraliza las convenciones ya dadas en la relación del artista y la sociedad (y viceversa),

⁹⁹⁷ Padín, Clemente, "El Arte en las Calles", op. cit.

⁹⁹⁸ Padín, Clemente, "La performance desde la perspectiva latinoamericana", op. cit., p. 158.

sobre todo por su índole de expresión de la conciencia social sublimada en algún momento y lugar que no sea el humano.”⁹⁹⁹

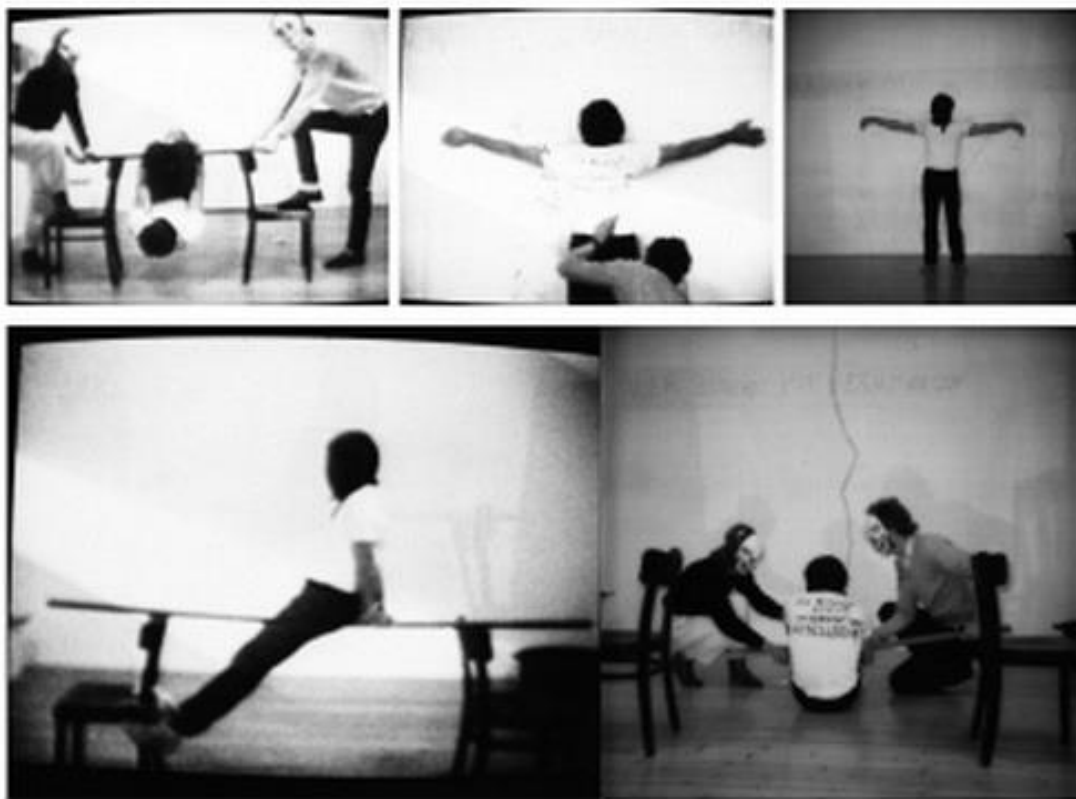


Figura 71. Clemente Padín, *Por el Arte y por la Paz* (1984). Performance (fotograma de videoregistro en la Academia Alemana de Artes y Letras, Berlín).

En 1984 Padín, tras recuperar su pasaporte, sale por primera vez de Uruguay desde su detención, invitado a una residencia artística a través de una beca de la DAAD Galerie (Academia Alemana de Artes y Letras) en Berlín, a través del Berliner Künstlerprogramm de la República Federal de Alemania. En ocasión de esta estancia conoce a Wolf Vostell – pionero del videoarte junto a Nam June Paik– con quien inicia una amistad durante su estadía. Vostell recomienda al crítico y galerista René Block una muestra de arte correo de Padín – *Arte Correo (Mail-Art aus Lateinamerika)*, en cuya inauguración Padín realizará la

⁹⁹⁹ *Ibidem*, p. 161.

videoperformance *Por el arte y por la paz* (1984) [Figura 5] con la asistencia de Najda van Ghelgue y Volker Hammann. En este trabajo Padín denuncia las prácticas represivas y la tortura de la dictadura uruguaya y del continente. La performance consistía en un catálogo de las prácticas más comunes de suplicio: la picana, el lavaje, el plantón, el teléfono, el submarino, etcétera. Este mismo año realiza la pieza *Nueve metros cúbicos* junto a Fernando Álvarez Cozzi pieza para la cual el actor Julio Calcagno improvisa sobre lo diferentes estados de ánimo de un detenido en dictadura, encerrado en el aislamiento en un pequeño ambiente. Así como también *Nueve mil metros* (1984) en la que recorren caminando la ciudad, con la cámara de video escondida en un bolso. En *Síndrome de Estado* (1985) se cuestionan la situación política y social referente al estado de facto y sus consecuencias, nuevamente junto al actor Julio Calcagno.

Entre 1987 y 1988 realizará una serie de acciones con el objetivo de denunciar la sistematización de la desaparición forzada y reclamar la aparición con vida de los desaparecidos políticos durante la dictadura militar. *Por la vida y por la paz* es una acción que fue realizada en diversas ocasiones, entre 1987 y 1988, durante la campaña pro-firmas para convocar un plebiscito nacional que derogara la Ley de Caducidad [Figura 6 y 7]. Con el fin de la dictadura y cancelación de su estatus de libertad vigilada, Padín se vuelca a realizar sus llamados “eventos artísticos en la calle” a los que, según explica, no se atrevió a llamar performance “[...] porque el peso de los contenidos político-sociales amenazaban ocultar los propiamente estéticos.” Así, las llamó “acontecimientos-artístico-sociales”, ya que estaban casi completamente volcados a expresiones de protesta.



Figura 72. Clemente Padín, *Por la Vida y Por la Paz* (1987-1988). Performance (fotograma de videoregistro, Montevideo, Uruguay).



Figura 73. Clemente Padín, *Por la Vida y por la Paz* (1987-1988). Performance (fotograma de videoregistro, Montevideo, Uruguay).

Padín golpea con una porra policial un maniquí hasta deshacerlo, contando golpe a golpe hasta llegar al número de desaparecidos en Uruguay: 172. A su vez, dibuja una silueta humana en papel, donde se va escribiendo uno a uno el número de desaparecidos, la cual corta posteriormente en varios pedazos y reparte entre el público. *Por la vida y por la paz* contiene en la acción de nombrar y escribir “la puesta en relato de las zonas más residuales” y las “zonas de no-reconciliación”¹⁰⁰⁰ con la política neoliberal de olvido postdictatorial, una acción que, en palabras de Nelly Richard, “[...] desliza el trabajo del recordar por los huecos de la representación, por las fallas del discurso social y sus lapsus”.¹⁰⁰¹

Para la investigadora Meri Torras “El cuerpo muestra signos y apunta señales; se convierte en un texto que se lee en busca de significado”¹⁰⁰², crea y activa sus propios códigos comunicativos e inaugura nuevas formas de presentación que van paralelas a las codificaciones legitimadas por la sociedad. La palabra y la acción de Padín convocan y hacen materia a la desaparición en el cuerpo social. Este desmontaje de la economía política de los signos tiene sus raíces en prácticas artísticas conceptualistas y activistas muy tempranas que abrirán el camino a procesos performativos de la poesía y la visualidad en Uruguay. La trasposición entre lenguaje e imagen, la difuminación de los límites de la palabra y la materia ya podrían verse en los trabajos de los años sesenta, que se encargaron de plasmar la urgencia de la acción política de la realidad latinoamericana que, como explica Ana Longoni, hizo que las áreas disciplinares se viesan como “límites que era preciso trasponer”.¹⁰⁰³ En estos trabajos “el lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva, significante y evocadora de imágenes y es, ante todo, materia [...]”.¹⁰⁰⁴

Por la vida y por la paz es una video-realización basada en una performance llevada a cabo en dos lugares diferentes: en el callejón de la Biblioteca Nacional y en *Arte en la lona*, en el Palermo Boxing Club. Sin embargo, para Enrique Aguerre los vídeos que van más allá del simple registro de la performance: *Por el arte y por la paz* (1984) y *Por la vida y por la paz* (1987).¹⁰⁰⁵ Se trata de operaciones distintivas de la escritura, espacios de textualidad.

¹⁰⁰⁰ Richard, Nelly, “Introducción”, op. cit. p.13.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 11-12.

¹⁰⁰² Torras Francès, Meri, “El Cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente”, *Estudios*, nº 27, 2012, p. 108. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5209679>

¹⁰⁰³ Longoni, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta y setenta*, op. cit., p. 150.

¹⁰⁰⁴ Padín, Clemente, “La nueva poesía”, op. cit.

¹⁰⁰⁵ Aguerre, Enrique, “La condición vídeo 2.0 (25 años de videoarte en Uruguay)”, op. cit., p. 5.

Procesos de significación /no validación. En su temprano texto de 1990 titulado “Arte en la calle” Padín se cuestionaba sobre la interacción social del arte y la creación en una relación directa con la realidad. Tal como explicaba, “Es [en el seno de la vida social] en donde los cuestionamientos artísticos pueden superar sus límites simbólicos y acceder a los cambios radicales no solo a nivel de la representación sino a nivel de la realidad misma.”¹⁰⁰⁶

2.2. Ernesto Vila: el páramo de la memoria

El páramo... Creo que es el desencuentro con las certezas. El día que se te liquidan las certezas, no por una reflexión intelectual, sino como producto de una reacción vital, te quedás solo y en un espacio vacío. Imaginá que lo que estamos viendo en este momento comenzara a desaparecer hasta quedar en un espacio sin referencias... vacío. Perdido en esa suma de pérdidas. [...] Fueron muchas pérdidas: con el exilio, la pérdida de una geografía física; con la cárcel, la pérdida de una realidad social; etc. Después, con relación al arte, encontré que mi experiencia y la de mi generación se habían sustentado en testimonios y conceptos, ideologías y filosofías acuñadas demasiado lejos de nosotros y en cuya construcción no habíamos participado.”¹⁰⁰⁷

Podríamos decir que el *páramo* es la metáfora que aglutina el sentido de la producción de Ernesto Vila, una metáfora que surge de la necesidad de “decapitar todos los legados heredados”¹⁰⁰⁸ para poder pensarse a uno mismo y su contexto fuera de los esquemas y referencias asumidas cultural y estructuralmente, es decir, identitariamente. La construcción de esta idea tiene una gestación larga que viene desde su formación en el pensamiento moderno torresgarciano, su alejamiento de la escena artística uruguaya durante los años sesenta y su regreso en un tiempo convulsionado políticamente en los setenta, su militancia política, la cárcel, su exilio y su posterior des-exilio. En la postdictadura el *páramo* se

¹⁰⁰⁶ Padín, Clemente, “La nueva poesía”, op. cit.

¹⁰⁰⁷ Bugel, Clio E., *Páramo Beach: conversaciones con Ernesto Vila*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*, p.22.

transformará en una herramienta de autoconstrucción que, partiendo de un proceso de desposesión, invocará un replanteamiento sobre las referencias y valores de la memoria cultural, invocando un estado desértico que permitirá reformulaciones que abran la posibilidad a una autoconstrucción memorial. Como dirá Peluffo “El páramo no sería el desmantelamiento de la memoria, sino la puesta entre paréntesis de algunos de sus tópicos, a efectos de lograr un tiempo y un espacio lo suficientemente despojados como para comenzar de nuevo o, diciéndolo en otros términos, para poner a la memoria en obra.”¹⁰⁰⁹

El *páramo* es también una condición de los efectos erosionadores y devastadores de la cárcel, el exilio y el des-exilio, parte de la necesidad de tener que construir todo desde cero y volver a un lugar que ya no es el mismo que uno había dejado atrás. La inflexión que produce la experiencia de la represión es proyectada por Vila hacía una crítica al modelo de cultura, valores y pensamiento de la identidad uruguaya, su relación con el arte y, sobre todo, sus dependencias culturales en la modernidad occidental: “En la cárcel como en el Páramo lo mínimo es fundamental. Si no sos capaz de deshacerte mental y físicamente de lo que tuviste, la quedás con todos los boletos y no sobrevivís. Yo me propuse borrar; hice una limpieza feroz y me quedé sin nada.”¹⁰¹⁰

Pero para entender en profundidad el concepto de *páramo* y sus interrelaciones con su producción estética hace falta introducir, aunque sea brevemente, su trayectoria biográfica y artística. Vila destaca el período de su infancia, del “caos de los afectos”¹⁰¹¹ en el barrio de La Aguada, barrio de clase trabajadora y de migrantes, por dos cuestiones que le parecen fundamentales. Por un lado, la experiencia en una fábrica metalúrgica en la que estuvo trabajando durante diez años y, por otro lado, el período en el Taller Torres-García, en el que permanecerá desde 1959 a 1964. Ernesto Vila se forma en el taller en los valores de la modernidad torresgarciana y, sobre todo, en sus “sistemas de producción estética”.¹⁰¹² Durante esta época realizará un viaje por América Latina -Bolivia y Perú- y en 1965 viajará a Europa con un grupo de artistas del Taller de Montevideo (un taller escindido del Taller

¹⁰⁰⁹ Peluffo Linari, Gabriel, *Arte e instituciones La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*, op. cit., p. 58.

¹⁰¹⁰ Bugel, Clio E., *Páramo Beach: conversaciones con Ernesto Vila*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p.30

¹⁰¹² *Ibidem*, p. 19.

Torres-García dirigido por José Gurvich). Este viaje se extenderá por cinco años, en los que residirá en lugares como España, Holanda, Inglaterra, Francia y, finalmente, Canadá.

Durante su estancia en Londres, empiezan a trabajar colectivamente en una pieza de inspiración cinética a la que llamarán *Cronus*. “A partir de la expropiación del concepto espacio-tiempo que habían desarrollado Le Parc, Soto y compañía [...] desembocamos en una suerte de barroco casi posmo multimedia.”, explica Vila.¹⁰¹³ La pieza vendría a componer suerte de producción interdisciplinar y experimental entre instalación cinética, conceptual, el happening, incluso tenía conexiones con el teatro-danza. La realizarán en Londres, en la Bienal de Jóvenes París en 1968, en la Bienal de Venecia en 1969 y Nueva York y Chicago. “El cubo” -como llamaban a la pieza-, tenía un lazo con lo social que generaba relaciones con la gente, por adhesión o por oposición, y eso es lo que estaba en el centro de interés de su producción por aquel momento. Décadas después, Vila dirá que “Ese primer viaje a Europa fue un viaje equivocado, hacia el conocimiento de lo que yo no era. [...] pero a veces equivocarse es una buena inversión. Al regresar comprendí que había finalizado mi último gran viaje... será por eso quizás que el exilio después lastimó tanto. También fue un viaje interior hacia el sótano de mí mismo.”¹⁰¹⁴

Vila regresará a Montevideo en 1970, fuertemente determinado en participar de los sucesos políticos que se estaban desarrollando en el país. Tras su retorno se dedicará a la militancia contra la dictadura de Pacheco Areco y formará parte del MLN-T durante los primeros años de la década de los setenta. “Las personas civiles nos habíamos quedado sin ningún recurso y sometidos a una violencia que se apoderó de absolutamente todo y quedó demostrada con los hechos. No eras dueño de nada: salías de tu casa y podías no volver nunca más. Te llevaban, te torturaban, te violaban, te desaparecían y no pasaba absolutamente nada. Ante eso no había más que tres o cuatro opciones: luchar, rendirse, irse, o pasare al bando de los indiferentes o de los represores. Yo elegí la primera: organizarse para tratar de actuar de forma colectiva y evitar que sucediera lo que sucedió.”¹⁰¹⁵ Sin embargo Vila se encontró, como él dirá, con una sociedad civil vital y activa política y colectivamente; la situación de la violencia extrema había movilizó la solidaridad y las redes de apoyo mutuo de una manera sin precedentes.

¹⁰¹³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*, p. 55.

En 1972 es detenido, situación en la que permanecerá seis años y medio. Primero, permanecerá encerrado diez meses en el 13º Batallón de Infantería, en unas barracas colectivas. Durante este período, estará en una condición de “desaparición institucional”, donde la situación del recluso es totalmente ignorada por el exterior. Pero incluso en esta coyuntura, Vila conseguirá realizar unos trabajos clandestinamente, que lograrán salir entre la ropa sucia.¹⁰¹⁶ Posteriormente, permanecerá en el EMR1 del Penal de Libertad, donde estará preso hasta su liberación en 1978.

La experiencia de la cárcel fue la del enfrentamiento al vacío, la ausencia y las carencias extremas: “La dictadura pega duro en la geografía personal y colectiva, e impone a sus presos, que fuimos muchos más de los que estuvimos detenidos, un circuito donde la persona se atemorizará a sí misma y se codifica para no hacer, pensar, sugerir, insinuar, lo que no puede ni debe.”¹⁰¹⁷ Sin embargo, fue el contexto donde se fundaron unos lazos colectivos y afectivos que serán el punto de partida para elaborar estrategias de resistencia y supervivencia. Ello, sumado a la capacidad creativa, el humor, y la solidaridad.

[...] en la cárcel me encontré enfrentado a un espacio vacío, pero compartido con un montón de “álguienes” que estaban en mi misma situación y allí advertí cierta intención creativa por parte de ellos, que no tenían nada que ver con el arte. Encontraban un pedazo de madera, agarraban un clavo y con él hacía una grafía, le pasaban betún de un zapato conseguían un papel y hacía un grabado con eso. El resultado final no es tan importante como todo lo otro [...] Empecé a notar esa necesidad de obtener algo de una herramienta que está hecha para otra cosa y lo tomé como materia de reflexión, hasta que me di cuenta de que en la suma de todos esos pequeños elementos podía existir una nueva gramática para crear escritura.¹⁰¹⁸

Operaciones que para Vila son trasladables a las lógicas de los procesos creativos del campo estético. En su producción de los años ochenta y noventa se verá con claridad la

¹⁰¹⁶ Mantero, Gerardo; Larroca, Oscar, “En el arte el que miente pierde, Entrevista a Ernesto Vila”, *La Pupila*, vol. 1, nº 1, 2008, pp. 8-13. Se trata de una serie de dibujos hechos de manera rápida con lápices acuarela. Los realizados en la noche con ayuda de dos o tres compañeros que vigilaban. Cuando pasaba la guardia se escondía y apagaba la lámpara. En ese momento estaba prohibido dibujar o cualquier otra acción de esta índole. Vila logró hacerlo y sacarlo mediante la ropa sucia que salía del cuartel. Los trabajos se expusieron en la Galería U en 1973 cuando hacía un año que Vila estaba preso.

¹⁰¹⁷ Vila, Ernesto, “Arte, Cárcel y exilio”, *Brecha*, 17 de julio de 2003. Referenciado en Bugel, Clío E., *Páramo Beach: Conversaciones con Ernesto Vila*, op. cit.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, p. 58.

relación de esta experiencia con la elección de los materiales y con la metodología de trabajo que emplea para su producción. Trozos insignificantes de objetos que encuentra, desechados, caídos, perdidos en la calle. Un proceso de dignificación de lo desplazado, que puede emerger del páramo, del desierto, del lugar de la imposibilidad. La cárcel fue un laboratorio. “Tenés que estar ahí, participando y tenés que ser tan pequeño como ellos para ver lo grande que son que significa tener un lápiz, o una mitad de un lápiz, como es posible que un tipo trabaje dos o tres días para tener la mirada de un lápiz, pensando de donde lo puede sacar, cómo o puede esconder. Eso es algo ejemplarizante, no lo digo en el sentido moral, sino en el sentido funcional.”¹⁰¹⁹

Empezás con un ganchito en la pared, una arañita, cualquier cosa: mirás cómo el viento mueve una hojita que tenés ahí y comenzás a ficcionar. Hacés del vacío tu realidad y resulta que, cuanto tú al vacío le colocás una forma, por más virtual, conceptual o inventada que sea, lo convertís en un espacio. Después, sólo se trata de recuperar ese espacio como espacio vital, entonces lo seguís poblando de elementos finalmente inventados que van generando una suerte de compromiso y de interdependencia con ellos. Mientras vos alimentás a esos elementos como retorno, esos elementos te alimentan a vos. Creo que ensanchás mucho tu imaginación, desde ahí surgen responsabilidades -todas inventadas- y resulta que tenés hasta horarios para hacer tales o cuales cosas en función de objetivos inventados. También las muchas o pocas relaciones sociales que tengas empiezan a tener ese tipo de sobreentendidos y así vas armando una estructura que puede ser delirante, pero es un delirio que genera referentes, que se convierten en tus puntos de apoyo y son impulsos vitales.¹⁰²⁰

Al salir en 1978 se encuentra con un país totalmente diferente, en donde había un desánimo y una depresión colectiva que Vila no reconocía, ni siquiera en los momentos dramáticos de la emergencia de la represión a principios de los años setenta, cuando “la lucha era cruenta pero vital.”¹⁰²¹ Durante los meses que pasó en Montevideo tras su liberación vivirá en una situación de inestabilidad constante, motivo por el cual decide exiliarse. Se exiliará en 1980 y recién podrá volver al país en 1986. Durante es período previo al exilio la situación fue crítica:

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

¹⁰²⁰ *Ibidem*, pp. 90-91.

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 67.

[...] siempre estabas supeditado a que te llevaran de nuevo; la represión todavía era muy fuerte en ese período. Cada quince días tenías que ir a un cuartel para que te controlaran. Te hacían un cuestionario y a veces la pasabas mal. Dependía del humor del oficial que te interrogara. Dependía mucho del humor de los tipos. Vivías en ascuas. Me fui de noche, en un ómnibus. Salí por el Chuy. Llegué a Río de Janeiro, donde estaba la organización de las Naciones Unidas para los refugiados y me quedé ahí como cuatro meses para conseguir una visa y entonces, fui a Europa. En ese momento, en Brasil también había dictadura, pero con relación a lo que se vivía en Uruguay, parecía un paraíso democrático. No te dabas cuenta. Yo no me daba cuenta, quizás que los brasileños sí. Tenían los aparatos funcionando y hacia una persecución muy selectiva, pero no era ese rastrillo horizontal que hubo acá.”¹⁰²²

Este retorno a Europa no será asumido por Vila de la misma manera. “El exilio es vivir en un lugar en donde no hay nada de tu pasado. La primera vez que fui a Europa, era todo fantástico: fui porque quise. La segunda vez, me fui exiliado. Llegué a París, que es una ciudad hermosísima, y había sol, pero yo no tenía sombra. [...] Claro, no había nada de mi pasado.”¹⁰²³ Tras la experiencia del presidio y del exilio es evidente que las estéticas torresgarcianas y también las del Taller de Montevideo quedan desfasadas, no solo temporalmente, sino conceptualmente. Para Vila los valores de la modernidad ya no posibiliten una forma de acercarse a la realidad uruguaya del período postdictatorial ni contenían un compromiso claro con el presente que le había tocado vivir. Vila comienza a decantarse hacia un camino más singular y personal a partir de la década de los ochenta, tras volver del exilio en Francia, volcándose al *collage* sobre papel y a una iconografía muy concreta. Tal como explica, “[...] me cambió el rumbo estético. Me cambió la pisada estética, digamos, por los ejemplos que vi allá [la cárcel]. Ahí se trataba no de vivir, sino de sobrevivir. Y también sobrevivir dentro de un estadio democrático.”¹⁰²⁴ Su intención, como el mismo expone es “pesquisar lo insignificante para intentar producir algo significativo”¹⁰²⁵, da visibilidad a aquello insignificante, desplazado. Su trabajo replanteará las relaciones con las

¹⁰²² *Ibidem*, pp. 66-67.

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 25

¹⁰²⁴ Mantero, Gerardo; Larroca, Oscar, “En el arte el que miente pierde, Entrevista a Ernesto Vila”, op. cit., p.

11.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

ausencias y las carencias, las imposibilidades, lo incierto, lo insignificante, una producción simbólica comprometida porque era necesaria para sobrevivir, para no olvidar u olvidar lo justo, para “no volverse loco”. La producción estética para Vila se volverá un lugar “[...] desde donde se podía construir un contexto paralelo, que permitiera ampliar el espacio y modificar todas las coordenadas y las referencias de lo conocido; “hubo que inventar una nueva lengua, una libertad en el encierro, abonar un desierto metálico custodiado por soldados, perros, armas. Se trabajó sobre ese suelo duro y vacío, fuimos nuestra obra y fuimos las herramientas para sintetizar el vacío e inventar técnicas y procedimientos, creamos conceptos”¹⁰²⁶

“Esto de la cana está sujeto siempre a nuevas interpretaciones y a modificaciones de los recuerdos, junto a una suma importante de olvidos necesarios, porque algunos recuerdos, si persisten dentro tuyo, no te dejan sobrevivir.” La negociación constante con los recuerdos, con la memoria cultural y con el presente plagado de ausencias, la lucha entre el recuerdo y la supresión como la medida justa de olvido para posibilitar la supervivencia -aún manteniendo la consciencia de las implicaciones de la experiencia vivida- son los materiales para sus sistemas de creación, componen el *páramo* como sistema estético y de pensamiento: “Sin situación límite no hay producción simbólica interesante”, dice Vila.¹⁰²⁷

¹⁰²⁶ *Ibidem.*

¹⁰²⁷ *Ibidem.*



Figura 74. Ernesto Vila, *Carlos Gardel* (1994-1996). Técnica mixta sobre papel (105 x 84 cm.).

Generalmente trabaja con imágenes fácilmente reconocibles para la sociedad uruguaya (jugando en este sentido con el concepto de identidad, no necesariamente universalista), una iconografía propia del imaginario popular que acude en formas de silueta o en fotografías; personajes como Gardel [Figura 9], el pintor Alfredo de Simone o José Gurvich, Petrona Viera o Augusto Torres, también los desaparecidos o personajes anónimos. En sus palabras,

“Las imágenes que intento recuperar tienen todos nombres e historias propios. Forman parte de la mitología emblemática de los lugares de los que provengo o pertenecen a mi subjetividad, construida de realidad, olvido y recuerdos modificados.”¹⁰²⁸ En este sentido, el barrio es una de sus referencias originales. Quizás un momento de la vida que entiende incontaminado con los efectos de la represión y la deslocalización de exilio. El barrio es una geografía afectiva, que opera tanto como lugar de memoria. “Yo confío mucho en los recuerdos modificados. [...] “Hace poco leí una entrevista de Borges donde él sostenía que sólo los pueblos jóvenes tienen una memoria habitable, porque como los acontecimientos están tan cerca, los asumís como vividos. Me parece buenísimo eso.”¹⁰²⁹



Figura 75. Exposición *Imágenes (des)Imágenes*, Centro Cultural de España en Montevideo (2007).

¹⁰²⁸ Vila, Ernesto, *Ernesto Vila: Bienal de Venecia*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales - Ministerio de Educación y Cultura, 2007, s/n.

¹⁰²⁹ Brughel, Celio, *Paramo Beach. Conversaciones con Ernesto Vila*, op. cit., p. 99.

Papeles, cartones, plásticos de los desechos urbanos reutilizados sirven de soporte a imágenes que son traídas al presente. La obra *Imagen* (2006) [Figura 12] se trata de una silueta que emerge entre las capas superpuestas de la hojas de periódico pintado. Como si se tratara de un *grattage* sobre el soporte, retazos de papel rasgados a tiras, desgajados horizontalmente, hacen aparecer una silueta anónima que se deja entrever entre los vestigios desmembrados del soporte informativo. Ante una fachada gris, otros planos matéricos fragmentados irrumpen en la superficie con múltiples colores y texturas que parecen sostenerse frágilmente tras los retazos de periódico que cuelgan y se escurren. Todo lo contiene una estructura de cartón, no hay marco ni un soporte rígido, sino que el cartón hace de sustento a este ecosistema sígnico y matérico. En *Indicios de...* (2006) [Figura 11] unas botellas contienen mensajes sin respuesta e imágenes de rostros, fotografías de personajes anónimos, que encuentra por la calle y, también, de personajes icónicos. A todos los descontextualiza y reinserta como un sistema de referencias propio. Las botellas están a su vez llenas de agua, lo que produce un efecto de deformación visual y de alejamiento, ampliando la perspectiva y, a su vez, modificando las formas de los rostros, haciéndolos curvos y menos identificables.



Figura 76. Ernesto Vila, *Indicios de...* (2006-2007).

Vila utiliza materiales de descarte pero en sus obras adquieren otras connotaciones. Al igual que la iconografía, la cual descontextualiza y reinserta en un nuevo sistema de referencias, relaciones, en el intento de crear una memoria cultural hecha a medida. En su trabajo *Imágenes (des)imágenes*¹⁰³⁰ [Figura 10] se enfrenta a un espacio vacío que invade con frágiles collages de papel, siluetas privadas de soporte, materialidades colgadas y suspendidas por cuerdas y pinzas. Su estética “pobre” es un posicionamiento implícitamente político ya que sitúa su genealogía en una memoria particular, local, vivencial y colectiva de la sociedad contemporánea uruguaya: las experiencias artesanales y estéticas de la actividad carcelaria cotidiana, la creación y la imaginación como ejercicio de supervivencia.¹⁰³¹ Sus obras son construcciones simbólicas que ponen en evidencia las condiciones de la extrema adversidad, de hecho, algunas fueron creadas desde la misma como un “sistema de pretextos”, un sistema desde donde construir un contexto paralelo que permitiera ampliar el espacio de realidad y modificar todas las coordenadas y las referencias de lo conocido. Esto nos lleva directamente a relacionarlas con la importancia innegable de la conquista de la narratividad como manera de enfrentarse al trauma, que en este caso logra desenmascarar su propia la lógica. El proyecto intenta hacer visible lo insignificante como acto de resistencia ante la invención de lo insignificante, cargando las imágenes de nuevos significados y mediante formas que podrían entenderse como “narrativas del residuo”.¹⁰³²

¹⁰³⁰ Proyecto concebido por Ernesto Vila para ser exhibido en la 52 Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia. También expuesta en el CCE Montevideo.

¹⁰³¹ Sobre la producción artesanal de juguetes en la cárcel véase López Mazz, José Ma., “Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay (1971-1985)”, op. cit., pp. 155-156.

¹⁰³² Richard, Nelly, *Fracturas de la Memoria (Arte y pensamiento crítico)*, op. cit., p. 121.

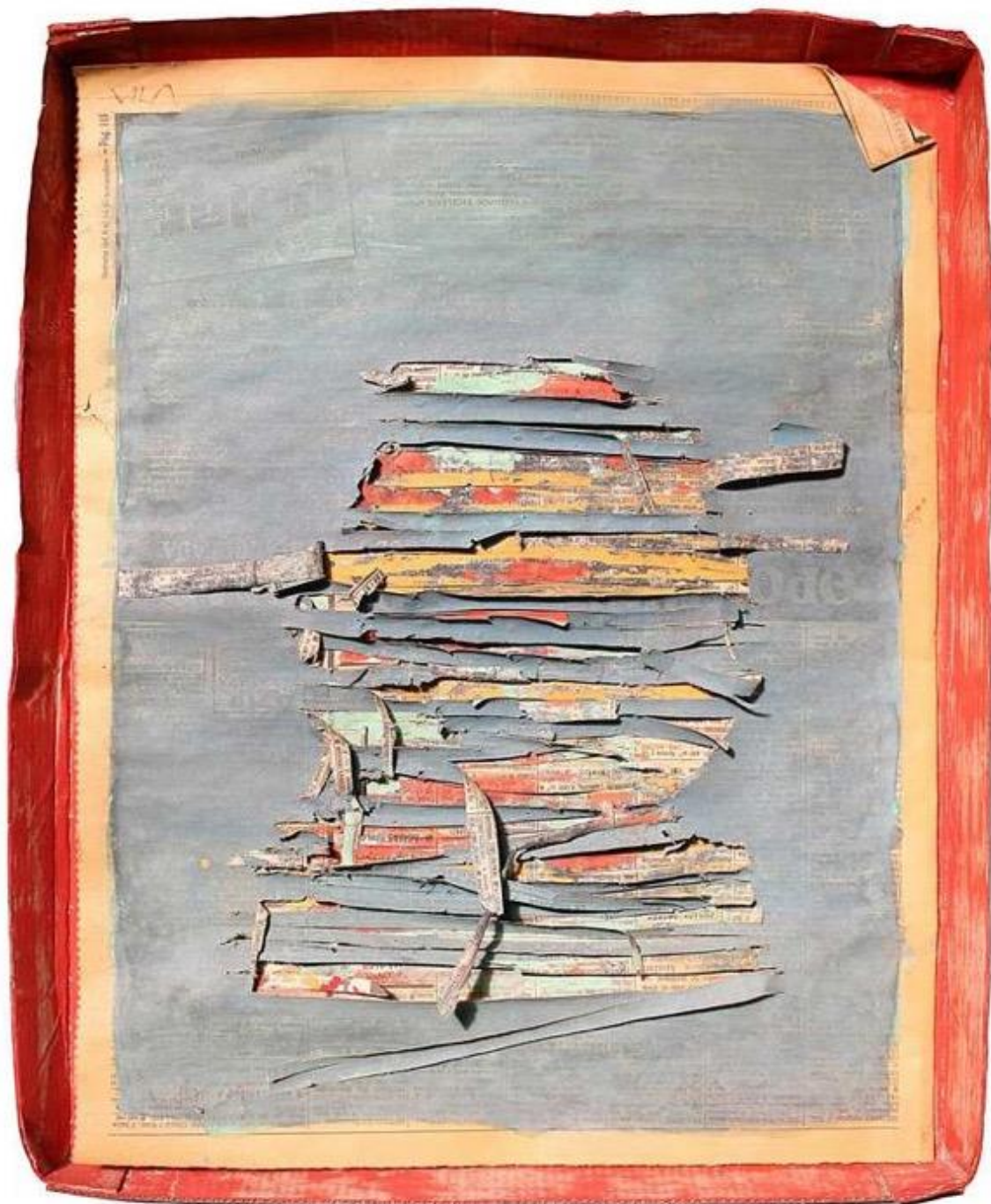


Figura 77. Ernesto Vila, *Imagen* (2006).

Durante la experiencia del presidio, Vila se adueñaba y poblaba el vacío en el cual el dispositivo disciplinario lo instalaba, habitando ese lugar con una forma de vida que reinventaba nuevos esquemas y regímenes de verdad. Para ello, superponía ficciones, construía nuevas semánticas y se dedicaba a elaborar metáforas. En la postdictadura su trabajo se produce entorno a la imagen como pregunta, como tensión, como mediación entre lo que se ve y lo que no, entre presencia y ausencia, memoria y olvido, identidad y anonimato. Para Vila, la restitución de las imágenes en el espacio público tiene un sentido dignificador: “[...] le gusta creer que si restituye estas imágenes en el espacio público, aunque estén en el límite de la figuración, alguien quizás las reconozca y les dará el nombre. Como se sabe: aquello que se nombra no se olvida.”¹⁰³³

Yo diría que el arte se ubica entre “algo que es” y “algo que no es”. Es algo que está entre su imagen y su des-imagen. No creo en los márgenes de la incredibilidad... Hay que dejar márgenes que no se hallan en la razón pura. Si llegamos al extremo de estos enunciados podemos pasar de la ideologización al plano militar y a una limitación conceptual que no deja espacios abiertos.¹⁰³⁴

2.3. Jorge Tiscornia: memoria y supervivencia

He visto desde la celda tantos atardeceres y todos eran diferentes.
Jorge Tiscornia

Jorge Tiscornia era un estudiante de arquitectura de la Universidad de la República en Montevideo y militante del MLN-T de veintisiete años en el momento que fue recluido en el EMR1 del Penal de Libertad. Alojado Durante doce años en un espacio de 2,2 metros de

¹⁰³³ Vila, Ernesto, *Ernesto Vila. Bienal de Venecia*, op. cit., p. 149.

¹⁰³⁴ Mantero, Gerardo; Larroca, Oscar, “En el arte el que miente pierde, Entrevista a Ernesto Vila”, op. cit., p. 13.

ancho y 3,60 metros de largo, con una puerta de chapa en un extremo y una ventana de 50 x 65 centímetros en el otro extremo. Durante su encierro creó clandestinamente unos almanaques en pequeñas hojas de papel en los que registra el día a día de la vida en el Penal, marcas de un total de 4.646 días en los que estuvo preso entre 1972 y 1985 [Figura 13]. Su conservación no fue tarea fácil debido a las estrictas medidas de seguridad que se instalaron en el recinto tras el golpe de 1973. El *Almanaque* fue conservado durante doce años en unos zuecos que usaba para ducharse, unos zapatos de madera que él mismo había fabricado en el taller de carpintería del Penal y en los que había excavado una cavidad con una tapa de madera, donde iba acumulando los pequeños papeles que formarían esta especie de archivo cotidiano.¹⁰³⁵

¿Cuáles son los acontecimientos importantes que registrar? ¿Cuáles son los hechos que merecen ser recordados? ¿Cuáles son los episodios que ayudarán a reconstruir una memoria de la vida en el presidio? Como explica Tzvetan Todorov, toda memoria como tal es forzosamente una *selección*, una interacción entre supresión y conservación,¹⁰³⁶ cuya construcción yace en la renegociación y resimbolización de lo narrable. En el *Almanaque* de Tiscornia se pueden leer los acontecimientos que le resultaban más importantes, desde hechos cotidianos hasta las muertes de sus compañeros: las altas y bajas de otros presos -a las que se refería con el código “kaput”- traslados a hospitales, vacunas y cuestiones relacionadas con la salud, tratamientos psiquiátricos y cuestiones referentes a la alimentación. También registra a los compañeros que sacaban de sus celdas para sesiones de tortura entre otros hechos. Entre los principales elementos también se encuentran las visitas (el ejercicio más real de contacto con el mundo extramuros), registros en los que se intuye una intención descriptiva de esos encuentros, así como las presencias y ausencias de los seres más queridos. Se trata también de un registro y testimonio de los mismos ciclos de la dictadura y sus épocas, cambios, momentos de mayor o menor intensidad represiva, en los que se permitían ciertas actividades culturales, proyecciones o lecturas en el Penal.

En la primera hoja del *Almanaque* se puede leer el 15 de enero de 1973 “Me procesaron”. Estuvo una semana en el quinto de artillería, aunque había estado en la cárcel de Punta de Rieles desde el 17 de octubre. Le designan el número 777 y manda la primera

¹⁰³⁵ Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*. Montevideo: Yaugurú, 2012.

¹⁰³⁶ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, op. cit.

carta. Se trata de una crónica de lo cotidiano, de los efectos inmediatos de un presente devastador pero, a la vez, se trata de una forma de darle sentido a una vida diaria en la que costaba encontrar anclajes para la supervivencia, una manera de contrarrestar los efectos de la monotonía, la falta de espacio, la falta de referencias materiales, visuales, auditivas, sensitivas que imponía la experiencia carcelaria. "Creo que era tratar de conquistar el día a día y a su vez no olvidar lo que estaba pasando. Esas anotaciones me servían de guía, de anclaje para la memoria." Tiscornia relata la vivencia en la "isla" del Penal de Libertad de la siguiente manera:

Fue allí que brotó la indefensión. Abonada por la soledad y los recuerdos. Estaba solo en la isla [...] hay momentos en que solo pedimos que los demás sepan de nosotros [...] la certeza de ese conocimiento lejano se transforma en respaldo cercano, íntimo. [...] Es imprescindible usar la cabeza [...] aclimatarse ya que no se trata de la vista solamente; el espacio, su forma, su iluminación su vinculación con el exterior, los ruidos del afuera y del adentro, los olores, perder el dominio sobre el agua, sobre la luz, a todo hay que aclimatarse. A uno mismo incluso.¹⁰³⁷

Se trataba de un ejercicio de supervivencia, contra la deshumanización y la cosificación, una resistencia contra la domesticación de los cuerpos que imponía la vida diaria en el Penal, que era un sistema de tortura en sí mismo. De éste, es necesario entender sus lógicas para poder entonces revertir sus sentidos y resistir a sus objetivos. En este sentido, la dimensión del tiempo jugaba un papel fundamental. La pérdida de las nociones de la temporalidad. El *Almanaque* es una resistencia contra la pérdida de las nociones temporales de la experiencia vivida, por lo tanto, se trata de un registro del tiempo, con la intención de que las vidas personales puedan integrarse en el interregno de lo temporal, que los días puedan formar parte de la construcción de una narrativa personal, que compongan parte de la biografía. Como explica López Mazz, "A pesar de la ilusión nostálgica, el tiempo es el mismo, el que nunca para. El tiempo presente es consumido en este calendario de manera antropofágica, en un rito gráfico minimalista, y por ese camino produce cuidadoso, un pasado

¹⁰³⁷ Relato "Identidad" que Jorge Tiscornia enseña a Daniel Gil, texto inédito referenciado en Gil, Daniel, "Un hombre mirando al poniente", en Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*, op. cit., pp. 58-59.

al servicio del futuro.”¹⁰³⁸ También se trataba de un ejercicio de subversión del tiempo el cual -en el sistema concentracionario y la tortura cotidiana- iba a ejercer sobre los cuerpos y las vidas un efecto devastador. En este sentido, subvertir el tiempo implicaba una reapropiación de la realidad y de uno mismo a través de su medición y, por tanto, de devolverle autonomía sobre sus sentidos, su ordenamiento, sus interferencias, sus hechos y sus agentes.

El *Almanaque* contiene una innegable dimensión estética. La artista Ana Tiscornia lo remarca como una experiencia estética que no está reñida con la falta de una intención estética originaria.¹⁰³⁹ Verlo desde esta dimensión implica entenderlo como registro y archivo, pero también como un sistema de representación complejo, subjetivo y colectivo, intelectual y emocional. Sus trazas dejan entrever vulnerabilidades, fragilidades y materialidades que nos brindan información tan importante como las propias palabras y hechos. Por otro lado, lo estético yace en su sentido interpretativo. Como explica Elbio Ferrario, al *Almanaque* como sistema de representación hay que descifrarlo, decodificarlo: “[...] el almanaque es un soporte físico culturizado sobre el que descansan los significados y la información. Ese es un valor inmaterial, que no existe más que en función de su propia materialidad.”¹⁰⁴⁰ El documento tenía sus codificaciones, estaba configurado en base a tachaduras o equis en el número de cada día transcurrido, en su repetición, de más de 4.000 veces, signos y símbolos como el lazo que equivale a un suicidio.

La decodificación, al igual que su realización, implica un acto performativo en sí mismo. Performatividad y repetición, rememoración y ritualización. La reiteración está presente en ambas acciones. Lo interesante del *Almanaque* no son solo sus signos y evidencias, la atención a ciertos elementos de la corporalidad, la memoria sanitaria, la comida, lazos afectivos son constantes y en esta repetición no sólo se manifiesta una intencionalidad del autor, sino información inconsciente sobre las necesidades, corporales y afectivas, los deseos, las carencias y las ausencias cotidianas de las subjetividades colectivas del presidio. Hay también una materialidad que manifiesta las ausencias, así como lo consciente y lo inconsciente de los registros, aquello inenunciabile que sin embargo encuentra

¹⁰³⁸ López Mazz, José, “El calendario, o la resistencia minimalista de la razón moderna”, en Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*, op. cit., p. 64.

¹⁰³⁹ Tiscornia, Ana, “Una memoria, un documento histórico, una obra”, en Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*, op. cit., pp. 71-73.

¹⁰⁴⁰ Ferrario, Elbio, “El almanaque”, en Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*, op. cit., p. 11.

lugar para ser anunciado. En este proceso de decodificación de las ausencias se producen operaciones de tipo arqueológico, de una arqueología de la antirrepresión. Como explica López Mazz: “Un elemento dialécticamente vinculado a la represión de seres humanos, es la propia resistencia a las condiciones represivas que manifiestan las personas. Ella contribuye con su especificidad disciplinaria, a través de la posibilidad de focalizar una materialidad concreta, que en muchos sentidos esta desprovista de la subjetividad de los testimonios de los protagonistas.”¹⁰⁴¹

El *Almanaque* es una fuente, de carácter histórico, personal, colectivo, afectivo, estético privilegiado para acceder a un territorio de la memoria personal y colectiva, a otros puntos de vista acerca de los procesos de subjetivación del dispositivo de la represión política y penitenciaria. Como dice López Mazz “La historia de los acondicionamientos y las acciones físicas que buscaron eludir o escapar de la represión, recién empieza y esta lejos de haber sido escrita. Hablamos de agujeros en muros, herramientas para excavar, túneles, cloacas, disfraces y otras instancias que permiten en retorno sentar las bases de una arqueología de la anti represión, o de la libertad.”¹⁰⁴² Desde esta visión arqueológica la importancia del aparato sígnico, los materiales, las tecnologías de representación, instrumentos, códigos, las ausencias, las huellas que marcan el paso del tiempo y de las vicisitudes de su misma historia componen un sistema de representación estético y un dispositivo memorial de múltiples capas y lecturas.

¹⁰⁴¹ López Mázz, José María, “Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay”, op. cit., p. 122.

¹⁰⁴² *Ibidem*.

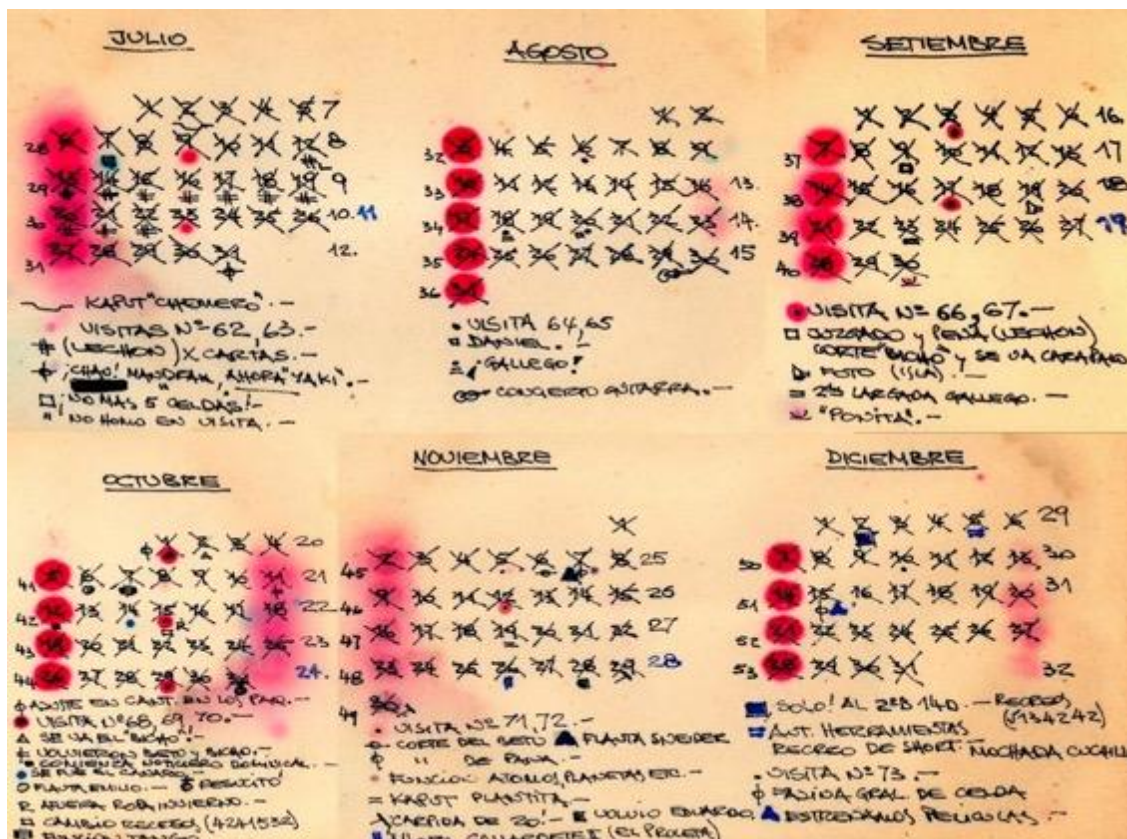


Figura 78. Jorge Tiscornia, *El Almanaque* (1972-1985), detalle.

La performatividad del *Almanaque* no se haya únicamente en su dimensión creativa sino también en su dimensión interpretativa. Nada menos que 15 años después, Tiscornia revisita el *Almanaque* por vez primera desde su liberación, un ejercicio paulatino de recuperación e interpretación de cada uno de los signos que cotidianamente había marcado. Concebido aparentemente sin voluntad de trascendencia -por la necesidad de tabular el paso de tiempo- ha funcionado como disparador de diversas construcciones memorialísticas, desde películas, a libros, ensayos y exposiciones. Como archivo cobra sentido en su uso, en su relectura, reinterpretación y resignificación constantes, en su valor como dispositivo de activación de la memoria como un ejercicio procesual y performativo. José Pedro Charlo, director de la película *El Almanaque* comenta:

Hace algunos años leí el libro *Vivir en Libertad* de Jorge Tiscornia y Walter Philipps-Treby (Banda Oriental, 2003). Ahí me enteré, en un artículo escrito por Jorge, de la existencia de sus almanaques. En realidad lo que más me llamó la atención fue la historia de sus zuecos. Hasta ese momento solo tenía de Jorge un conocimiento visual lejano. Si bien coincidimos durante años en el mismo penal, por las condiciones de compartimentación existentes no nos pudimos conocer. Recién nos conocimos luego de veinte años de haber sido liberados. Saber de la historia de sus zuecos me movilizó una zona de los recuerdos. Tenía muy presente el registro sonoro de aquellos zuecos que resonaban en mi memoria con su toc, toc, como para que me impresionara saber que eran parte de una historia increíble.¹⁰⁴³

Ante la imposibilidad de procesar y representar de una manera global la experiencia del Penal, cuya memoria es naturalmente fragmental, -por la cantidad de presos políticos, la diversidad de condiciones, experiencias y subjetividades disciplinadas- la complejidad de trascender lo testimonial sin caer en una visión totalizadora y generalizadora es la clave del *Almanaque*. Como remarca Charlo, “El contenido de esos almanaques, la motivación para hacerlos y ocultarlos tanto tiempo, era un misterio a resolver y un potente estímulo para la imaginación.”¹⁰⁴⁴ Como comenta Charlo, la continuidad del registro es desmesurada bajo las condiciones en las que se encontraban los presos. “Cuando comencé a leer los almanaques las hojas iniciales fueron pasando con cierta facilidad, tenían unas pocas anotaciones, su lectura parecía ser muy fácil. Después el ritmo de lectura se fue enlenteciendo. Tardé en darme cuenta de lo que sucedía. El paso del tiempo que se va haciendo sentir. Toda la vida condensada en esos almanaques no admite una lectura ligera, superficial.”¹⁰⁴⁵

El mismo proceso de realización de la película hizo que Charlo rememorara situaciones que habían permanecido sin recordar, cotidianidades olvidadas por el paso del tiempo, por una estrategia de supervivencia relacionada al olvido selectivo. El *Almanaque* fue un disparador fundamental para la reelaboración de esa memoria olvidada. El objeto abre múltiples interpretaciones y activaciones memoriales, oscila entre el testimonio personal y la memoria colectiva. El mismo Charlo activará una parte de su memoria que hasta entonces

¹⁰⁴³ Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, p. 17.

relacionaba con un recuerdo auditivo y que ahora, a partir del contacto físico con el almanaque, completaría con elementos visuales y narrativos, con otras historias que están interrelacionadas. Los zuecos, que tendrán un protagonismo relevante en la película de Charlo, hablarán también de una memoria sonora de la experiencia concentracionaria lo cual abre un campo de reflexión para pensar sobre otros registros memoriales: sonoros, táctiles, olfativos, etcétera.

“También me di cuenta que mi vínculo con los almanaques en la película suponía una intervención sobre ellos. Buscar líneas de desarrollo, hacer énfasis en determinados aspectos, supone una lectura personal del documento presentado.”¹⁰⁴⁶ Se interviene sobre ellos, produciendo nuevas obras, valores, textos, narrativas. Se trata de un vehículo de la memoria que trasciende el sentido original para la cual fue creado y que, al activarlo, -al igual que sucedía con la poesía performativa de Padín- generan otras temporalidades, sentidos y relaciones entre pasado y presente.

En la entrevista que filmáramos con Walter Philipps-Treby para la película, que finalmente no utilizamos, él nos contó una experiencia que me pareció muy significativa. A lo largo de sus años de trabajo como docente en la Facultad de Psicología siempre había hecho un test a los recién ingresados. Ese test básicamente consistía en construir una línea de tiempo desde 1950 hasta el presente con los hechos que a cada uno le resultaran más significativos. Un resultado que se repetía año tras año era que nadie anotaba nada entre 1973 y 1985, Seguramente esto que pasaba con los estudiantes de psicología se puede trasladar a muchas otras actividades. Quizás la publicación de los almanaques sea una ayuda para el dibujo de una época. Y la propuesta de intervenir sobre ellos contribuya a darle contenidos a ese agujero social que provocó la dictadura.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, p. 18.



Figura 79. Fabricación de zuecos para la película *El Almanaque* de José Pedro Charlo (2012).

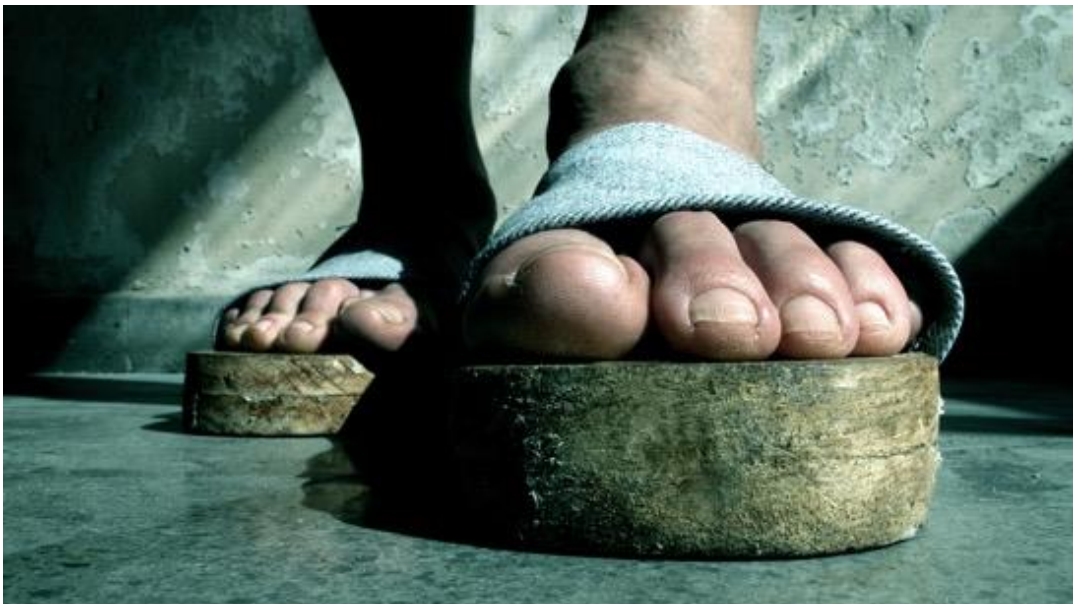


Figura 80. Fotograma de la película *El Almanaque* de José Pedro Charlo (2012).

Además del *Almanaque*, Tiscornia pudo sacar del Penal una veintena de fotografías que pudo tomar clandestinamente. Sus negativos también consiguieron conservarse en condiciones extremas. Como el mismo relata “una cámara de fotos en mis manos fue la más pura expresión del error ajeno, la casualidad y la oportunidad, que a caballo de mas de 4.600 días de empecinado registro, abonaron el sustrato para que florecieran estas tomas. [...] Registro, memoria y clandestinidad se unieron potenciándose. La casualidad se hizo cómplice en aquel momento y muchísimos años después también.”¹⁰⁴⁸ En el Penal había una comisión de fotografía, donde trabajaban algunos reclusos. En la misma línea en la que había talleres de carpintería o talleres de mecánica dental, donde los militares usaban a los reclusos como mano de obra cualificada. Esta comisión se encargaba de fotografiar a los presos para fines burocráticos, a su llegada al Penal y en su libertad. La complicidad de un colega conocido como “Chacal” permitió que la cámara llegara a manos de Tiscornia así como su posterior revelado cuyos negativos cortados le entregó posteriormente.

Se trata de las únicas fotografías existentes del Penal de Libertad -precisamente del EMR1- mientras se encontraba en funcionamiento como cárcel destinada a presos políticos. Una veintena de fotografías en blanco y negro de diversos lugares de la cárcel fueron tomadas por Tiscornia en este lapso de tiempo. Panorámicas con orientación al este tomadas desde su celda, y desde otra celda vacía panorámicas hacia al oeste. También fotos nocturnas, de su propia celda [Figura 16] y fotografías de exposición más prolongada tomadas por la noche desde la ventana, donde se ve la ciudad de Libertad y la iluminación del Penal, las canchas, las barracas y las torretas [Figura 18].

Las fotos tenían la misma motivación que el *Almanaque*, registrar la vida cotidiana como testimonio y, como tal, poder ser transmitidas al exterior para ser, observadas y conservadas. Había dos componentes indisolubles para tales documentos. Por un lado, un sentido de supervivencia y resistencia, por otro lado, un sentido comunicativo anclado en la testimonialidad, que esperaba ser recibido en el futuro, que esperaba una trascendencia, formar parte de una memoria. En este sentido, es interesante recordar el paradigmático caso de las fotografías tomadas clandestinamente por integrantes del *Sonderkommando* del campo de concentración de Auschwitz en 1944 que testimonian escenas del exterminio que se estaba

¹⁰⁴⁸ Tiscornia, Jorge, “Las fotografías”, en Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*. Montevideo: Yaugurú, 2012, p. 40.

llevando a cabo en el campo. Georges Didi-Huberman nos dice que estas fotografías -en contraposición a la idea de lo inenarrable o inimaginable de la experiencia extrema del campo de concentración- demuestran que sí fue posible arrancarle una imagen a lo que se pensaba inimaginable, y ello se hizo sabiendo que en esta urgencia dependía la misma supervivencia. “Las cuatro fotografías arrebatadas por los miembros del *Sonderkommando* al crematorio V de Auschwitz están *dirigidas a lo inimaginable, y lo refutan* de la manera más desgarradora que existe. Para refutar lo inimaginable, varios hombres se arriesgaron colectivamente a morir y, lo que es peor todavía, a sufrir la suerte reservada a este tipo de tentativas: la tortura [...].¹⁰⁴⁹

Era necesario arrancarle una imagen a esa experiencia para dar forma a lo que desde fuera no era perceptible o imaginable si bien, tanto las posibilidades de realizar dicha acción en el Penal de Libertad, como en Auschwitz “[...] eran tan escasas que la simple *emisión de una imagen* o de una información -un plano, unas cifras, unos nombres- se convertía en la urgencia misma, uno de entre los últimos gestos de humanidad.¹⁰⁵⁰ La prueba de espacios de resistencia, que pueden ser conquistados en las condiciones más extremas, contradice la tesis de Agamben en la cual es posible la producción de una no-humanidad incapaz de dar testimonio y apoya la tesis de Nicholas Mirzoeff que critica esta postura y propone que a través de una “contravisualidad” es posible desmontar ciertos sistemas de poder que componen nuestras lógicas visuales. Esta idea rompe la tan extendida teoría de la no-representación como iconoclasia fundadora del Holocausto, como *zero-sum* -en palabras de Michael Rothberg-, como momento irrepetible, inenarrable y, sobre todo, irrepresentable. Estas acciones devolvían a los sujetos el “derecho a ver”, como forma de alterar los dispositivos de la prisión, constituidos desde la idea del panóptico como forma de saber/poder sustentada en una aparente omnipotencia que es también visual. En las fotografías de Tiscornia, el horizonte expande el campo de visión, lo espacial y lo temporal del habitar cotidiano que la había sido designado. Como comenta Daniel Gil “[...] el descubrimiento del horizonte es algo propio de lo humano, ya que implica tener la raíz en la tierra pero la vista

¹⁰⁴⁹ Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 37.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*, p 28.

(en el) más allá, en el espacio y en el tiempo y al tiempo [...]”¹⁰⁵¹ Pero también nos proyecta una responsabilidad visual. Como dice Didi-Huberman:

Era mucho más difícil, para los prisioneros, sustraer del campo esos pocos fragmentos de los que actualmente somos depositarios, con el agravante de soportarlos de una sola mirada. Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles. Así pues, *pese a todo*, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. *Pese a todo*, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria.¹⁰⁵²

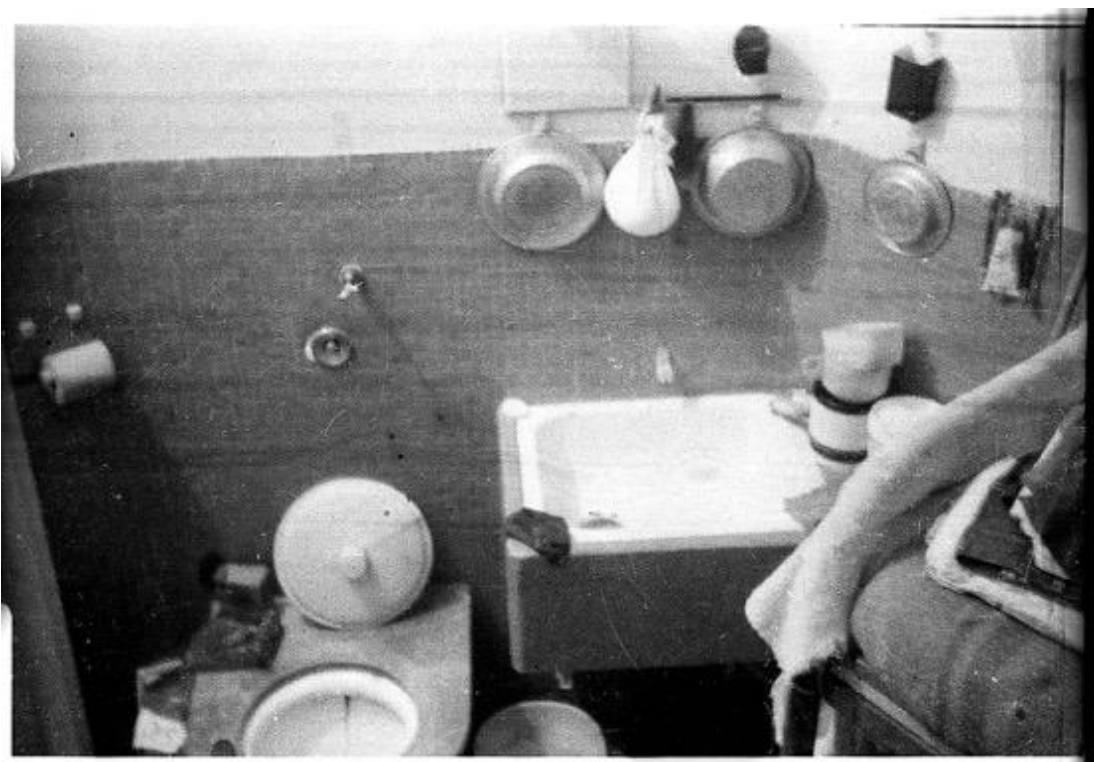


Figura 81. Jorge Tiscornia, Celda de Jorge Tiscornia en el Penal de Libertad (1985).

¹⁰⁵¹ Gil, Daniel, “Un hombre mirando al poniente”, en Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁵² Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 17.



Figura 82. Jorge Tiscornia, Fotografía diurna. Espacio exterior hacia el oeste desde la celda del quinto piso (1985).



Figura 83. Jorge Tiscornia, Fotografía nocturna. Espacio exterior hacia el este desde la celda 11 izquierda del sector A del quinto piso (1985).

CAPÍTULO 3

LA MEMORIA DEL TRAUMA EN EL PATRIMONIO CULTURAL: ENTRE LA FICCIÓN POSTDICTATORIAL Y EL ESPACIO PÚBLICO

El primero de marzo de 2015 el expresidente uruguayo José Mujica abandonó su cargo tras cinco años de gobierno. Su biografía ha estado atravesada por los acontecimientos políticos de los últimos cincuenta años; se trata de una figura icónica de la izquierda uruguaya del siglo XX. Fue uno de los dirigentes del MLN-T y uno de los presos que protagonizaron la épica fuga del Penal de Punta Carretas en la que se escaparon en 1972 más de un centenar de tupamaros; también fue uno de los once rehenes de la dictadura militar, estatus en el que permaneció por doce años. Tras la vuelta a la democracia se reinsertó en la vida política fundando el Movimiento de Participación Popular (MPP) con el que fue parlamentario, Senador y Ministro hasta que, en 2010, fue electo como Presidente de la República, como parte de la coalición del Frente Amplio. Dada su internacionalmente conocida trayectoria no deja de sorprender que una de las últimas decisiones de su mandato, que causó una pronunciada polémica en la sociedad uruguaya, fuese la firma de un decreto que autorizaba la fundición de las armas de los tupamaros para poder levantar un monumento a la reconciliación entre éstos y los militares. Las armas que utilizaron los guerrilleros durante los años sesenta se fundirían, según el proyecto, con armas de los militares, creando una escultura que se ubicaría detrás de la Sede Presidencial, mirando al Río de la Plata.

Como ya se ha visto en esta tesis, el papel que los militares tuvieron en la llamada lucha antisubversiva de los años sesenta y setenta acabó en 1972 con la derrota del MLN-T y supuso el establecimiento de los militares en la vida política del país. Para fines de 1972 el movimiento se había desarticulado y gran parte de los militantes de la organización ya estaban en la cárcel o en el exilio cuando se dio el golpe de Estado en 1973. El periodo había dejado un balance de seis-mil-trescientos presos políticos de los cuales casi el cincuenta

porciento permanecieron en prisión entre tres y ocho años y el treinta porciento más de ocho años; además de los miles de exiliados, cientos de desaparecidos y miles de insiliados en su propio país, en un Uruguay en el que la población no llegaba a los tres millones de habitantes.

Para el historiador Álvaro Rico, Uruguay es un país en el que “[...] la memoria y la historia del pasado reciente resultan zonas violentamente disputadas por la política, en procura de dotarlas de sentido y explicaciones que también condicionan afectos, formas de pensar y, sobre todo, comportamientos ciudadanos en la democracia recuperada.”¹⁰⁵³ Una ideología como la de la reconciliación tiene como objetivo *crear una realidad* (no asentarse en ella), generando una memoria única y sustitutiva. “Se trata de un *instrumento de asimilación*, que devora los antagonismos y expande las certezas absolutas en que se sostiene sin capacidad de diálogo”.¹⁰⁵⁴ En este caso, la propuesta monumental del gobierno de Mujica contenía en su planteamiento la equiparación de las figuras de los militares y de los guerrilleros a efectos de reconstruir una memoria consensual, lineal y canónica, propia de una política de pacto que obvia los antagonismos y niega las complejidades de los resquicios históricos.

La propuesta de Mujica ignora la pluralidad de la memoria postdictatorial, atribuyendo a la historia un sentido lineal y dualista que parece reconciliarse con las categorías tradicionales que perdieron su sentido tras la ruptura producida por el golpe. El símbolo de la reconciliación mantenía la continuidad de un reparto de responsabilidades, sin embargo, la historia reciente del Uruguay ha estado fuertemente marcada por el terrorismo de Estado y no, como parece dilucidar el proyecto de monumento, de un conflicto bélico, una historia de contrarios o, en este caso, de iguales, idea defendida por la teoría de los dos demonios, tan celebrada por algunos sectores de la postdictadura latinoamericana, según la cual la violencia perpetrada por las Fuerzas Armadas durante el terrorismo de Estado y la violencia proveniente de las organizaciones guerrilleras son equiparables y, por tanto, era imperativo reconciliarlas para cerrar las heridas del pasado.

Más allá del enfoque particular del monumento, es importante adentrarnos en una cuestión preliminar y es su misma tipología representativa como categoría estética y política. El monumento como símbolo histórico cumple un papel restitutivo y conciliador ante la

¹⁰⁵³ Rico, Álvaro, “Política, historia y memorias en el Uruguay posdictadura”, op. cit., p. 183.

¹⁰⁵⁴ Vinyes, Ricard, “la reconciliación como ideología”, *El País*, 12 de agosto de 2010. En línea: http://elpais.com/diario/2010/08/12/opinion/1281564012_850215.html (Última consulta: 5 de abril de 2019).

brecha producida por la caída de la referencialidad tradicional del pasado tras el golpe de Estado. Andreas Huyssen nos dice que la categoría de monumento en sí misma, alejándose de los modelos decimonónicos de genealogía wagneriana, debe ser urgentemente replanteada en un presente que vive una voraz expansión de la cultura memorial. Para éste, se trata de un problema político y estético en cuyo seno se encuentra el conflicto de la propia categoría de “lo monumental” desde sus codificaciones espaciales pero, sobre todo, temporales. Tal como afirma, “We are facing a paradox: monumentalism of built space or monumental tendencies in any other medium continue to be much maligned, but the notion of the monument as memorial or commemorative public event has witnessed a triumphal return.”¹⁰⁵⁵ Para Huyssen, “the monumental” (lo monumental) como categoría estética y política:

[...] is aesthetically suspect because it is tied to nineteenth-century bad taste, to kitsch, and to mass culture. It is politically suspect because it is seen as representative of nineteenth-century nationalisms and of twentieth-century totalitarisms. It is socially suspect because it is the privileged mode of expression of mass movements and mass politics. It is ethically suspect because in its preference for bigness it indulges in the larger-than-human, in the attempt to over-whelm the individual spectator. It is psychoanalytically suspect because it is tied to narcissistic delusions of grandeur and to imaginary wholeness.¹⁰⁵⁶

Pero a pesar de que las formas de lo monumental estén ancladas a los imaginarios decimonónicos, a la idea del Estado-Nación, a la cultura burguesa o la ideología totalitarista -y que éstas no encajen con nuestras sensibilidades políticas actuales- no quiere decir que seamos ajenos a las seducciones de lo monumental. Para Huyssen, las potencialidades de la

¹⁰⁵⁵ Huyssen, Andreas, “Monumental seduction”, *New German Critique*, nº 69, 1996, p. 182. En línea: <http://www.jstor.org/stable/488614> “Nos enfrentamos a una paradoja: el monumentalismo del espacio construido o las tendencias monumentales en cualquier otro medio siguen siendo muy difamadas, pero la noción del monumento como memorial o como evento público conmemorativo ha sido testigo de un regreso triunfal.” [La traducción es nuestra.] En este trabajo Huyssen se centra en explorar la relación de lo “monumental” con la memoria (generacional, pública, nacional, arquitectónica) del contexto alemán posterior a la reunificación. Para éste, en el contexto alemán se ha producido desde 1945 una “inflación de la memoria” pero, desde los años ochenta, ha habido una “manía de la memoria de proporciones monumentales.” *Ibidem*, p.181.

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*, pp. 189-190. “[...] es estéticamente sospechoso porque está ligado al mal gusto del siglo XIX, al kitsch y a la cultura de masas. Es políticamente sospechoso porque es visto como representativo de los nacionalismos del siglo XIX y de los totalitarismos del siglo XX. Es socialmente sospechoso porque es el modo de expresión privilegiado de los movimientos de masas y la política de masas. Es éticamente sospechoso porque, en su preferencia por la grandeza, se entrega a lo más grande más que a lo humano, en un intento de abrumar al espectador individual. Es psicoanalíticamente sospechoso porque está ligado a delirios narcisistas de grandeza y a la totalidad imaginaria.” [La traducción es nuestra.]

monumentalidad como categoría pueden pensarse desde el presente solo si nos desprendemos de la sombra del monumentalismo decimonónico ligado a la emergencia de la burguesía, el kitsch, así como también al antimonumentalismo belicoso del modernismo y postmodernismo.¹⁰⁵⁷ Huyssen defiende que podemos asimilar una monumentalidad que pueda erigirse sin permanencia y sin destrucción, a través de una “transitory epiphany” (epifanía transitoria). Ello no la haría menos monumental, sino diseñada para no ser permanente, como la manifestación de una disolución transitoria: “Its monumentality was that of the great cultural event disseminated and memorialized by the media, an event that was monumental and antimonumental at the same time.”¹⁰⁵⁸

La memoria es contemporánea porque se hace y rehace desde el presente. En el marco de los derechos civiles, la memoria forma parte de los procesos sociales en los que los ciudadanos participan en la construcción de las imágenes e imaginarios y el universo simbólico de lo colectivo y lo social, incluidos los monumentos. La dimensión temporal y transitoria de la que Huyssen habla, habilita un espacio para la negociación de estos sentidos. En este sentido, se presenta útil la categoría de *lugar de memoria* acuñada por Pierre Nora al intentar definir ciertos lugares como disparadores de elaboraciones conceptuales, espacios vividos y transitados cotidianamente, alejados de los intentos monumentalistas heroicos de los periodos históricos de construcción de la Nación moderna o de la historia oficial que proponen representaciones de existencias verdades completas e incontestables. Los *lugares de memoria*, como dice Nora, se entienden a sí mismos por contener en su misma naturaleza el conflicto sobre su propia ontología; son en sí mismos batallas por su sentido político y cultural. No se trata simplemente de espacios físicos que adquieren y reafirman sentidos, sino que contienen en su seno las luchas acerca de los criterios estéticos y de sus sentidos en sí mismos.

Como dirán Jelin y Langland “Cuando en un sitio acontecen eventos importantes, lo que antes era un mero ‘espacio físico’ o geografía se transforma en un lugar con significados

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, p. 191.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, p. 198. Huyssen llega a esta conclusión tomando como referencia el trabajo de Christo, que consiste en envolver edificios emblemáticos (en este caso poniendo el ejemplo de su intervención en el Reichstag de Berlín)

particulares, cargado de sentidos y sentimientos para los sujetos que lo vivieron”¹⁰⁵⁹ y estos sentidos se van sumando, reafirmando, contestando y cuestionando con el paso del tiempo, deviniendo -en palabras de Huyssen- un palimpsesto.¹⁰⁶⁰ La expresión de los rituales colectivos de conmemoración semantizan los espacios materiales transformándolos en lugares.

De esta manera, podemos entender los memoriales como “espacios dialógicos”, en oposición a los monumentos que son dispositivos de culminación, atados en su origen a un sentido único, restitutivo, celebratorio y conciliador. Los memoriales pretenden no realzar el significado de los recuerdos históricos, sino incidir sobre la fisura de su simbología. Al igual que la crítica cultural, la literatura y el arte no deben dejar que las formas memoriales se agoten, como dirá Richard, “en las lógicas oficiales del documento o del monumento.”

El recuerdo como "documento" cumple con la objetivación de la prueba que certifica lo acontecido, pero no impide que lo "documental" se agote en la monoreferencialidad del hecho o de la descripción. El monumento, a su vez, tiende a congelar el símbolo en un bloque conmemorativo sin fisuras que reifica el pasado. El monumento y el documento tienen el mérito de convertir a la memoria en una referencia colectiva que hace de *cita* para el recuerdo público, tal como ocurre en los informes de tribunales o las placas conmemorativas. Pero la objetivación del recuerdo, su clasificación en archivos o su ritualización en monumento, corren el riesgo de proyectar la imagen estática de un pasado detenido. Para evitar esta fijeza del recuerdo, la memoria debe seleccionar y montar, recombinar, los materiales *inconclusos* del recuerdo, experimentando sin cesar nuevos enlaces fragmentarios entre sucesos y comprensiones. Lo fragmentario y lo inconcluso son modos (benjaminianos) de honrar a las víctimas desde la crisis de la palabra y la imagen, desde los fragmentos sin pertenencia, desconciliados, que vagan en las orillas de las recomposiciones lineales del pasado. Recoger estos fragmentos evitando la juntura forzada, profundizando más bien en la desarmonía y el conflicto, en la aspereza de sus bordes, es una cuestión tanto ética como estética.¹⁰⁶¹

Ha habido un cambio radical en los planteamientos memoriales y monumentales de los años noventa y aquellos que se empezaron a proyectar en el nuevo milenio en un nuevo

¹⁰⁵⁹ Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria, “Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, en Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, op. cit., p. 3.

¹⁰⁶⁰ Huyssen, Andreas, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, op. cit.

¹⁰⁶¹ Richard, Nelly. “La crítica de la memoria”, op. cit. pp. 191-192.

panorama marcado por un progresivo proceso de “perforación” de la Ley de Caducidad, basado en una mayor apertura de revisiones jurídicas y discursivas. En esta parte de la investigación nos interesa abordar los contextos, sentidos y repercusiones que tuvieron ambas formas de entender la memoria, sus lugares y monumentalizaciones (o sus carencias) a través de la manifestación del olvido institucional sobre los lugares centrales para la elaboración de una memoria sobre el período. Por un lado, la cárcel de Punta Carretas, lugar referencial de la represión política durante la pre-dictadura y la dictadura militar, testigo de una de las fugas más icónicas del continente, que fue vendida y transformada en un centro comercial durante los años noventa. Por otro lado, el caso del desmantelamiento de la obra *Puntos cardinales: sur, este o este* de Horacio Faedo, uno de los casos paradigmáticos de violencia institucional contra el patrimonio cultural de la historia reciente del país. Por otro lado, el *Memorial a los Detenidos Desaparecidos*, que marcará un punto de inflexión del tratamiento memorial en el país aunque plantea, como veremos más adelante, algunas conflictividades discursivas y estéticas.

3.1. El Penal de Punta Carretas y el caso del desmantelamiento de *Puntos Cardinales*: dos ejercicios de olvido institucional

En su trabajo *La mémoire collective* Maurice Halbwachs habla de una estructura que se articula a partir de diversos puntos de referencia y que insertan la memoria en lo colectivo. Los monumentos, el patrimonio arquitectónico y su estilo, los paisajes, las fechas y personajes históricos, las tradiciones y costumbres, algunas reglas de interacción, el folclore y la música o las tradiciones culinarias como un entramado de referencias que componen nuestro ADN memorialístico. Para Halbwachs, los hechos sociales como cosas, componen una memoria de jerarquías y clasificaciones, fortalecen los sentimientos de pertenencia y las fronteras socioculturales. A diferencia de planteamientos más críticos como los de Michael Pollak o Nelly Richard, para Halbwachs se trata de un punto cohesionador de las sociedades y no de una estructura de dominación, imposición y estructuración social, además de un

ejercicio de una violencia simbólica sobre los colectivos.¹⁰⁶² El término “comunidad afectiva” que utiliza Halbwachs se refiere específicamente a este sentido de pertenencia en la que también se inscribe un proceso de negociación para conciliar la memoria colectiva e individual que es la base de lo común. “Desde una perspectiva constructivista, ya no se trata de lidiar con los hechos sociales como cosas sino de analizar cómo los hechos sociales se hacen cosas, cómo y por quién son solidificados y dotados de duración y estabilidad.”¹⁰⁶³

Como dicen Elizabeth Jelin y Victoria Langland, las marcas territoriales, los espacios y lugares públicos contienen luchas por la memoria y los sentidos sociales de la represión política y el terrorismo de Estado. Fechas, conmemoraciones, registros, archivos, monumentos, memoriales son “vehículos de memoria” y, como tales, no son más que un “[...] soporte, lleno de ambigüedades, para el trabajo subjetivo y para la acción colectiva, política y simbólica, de los actores específicos en escenarios y coyunturas dadas.”¹⁰⁶⁴ Implica luchas y negociaciones sobre los criterios éticos y estéticos, sobre lo que se va a construir, sobre qué, quién, dónde, cuándo y cómo erigir tales objetos de memoria. Estos lugares reafirman sentidos, aunque a veces su temporalidad activa nuevos o anula sus sentidos originales. En este sentido, los *lieux du memoire* de Nora, nos explican la clave de las diversas posibilidades de resignificación de ciertos emplazamientos, de cómo los actores sociales pueden operar en su transitoriedad sobre ciertos espacios y acontecimientos -volviendo a la idea de Huyssen- sobre las significaciones de estos mismos. Operaciones que convierten los espacios en lugares significantes, a través de procesos políticos pero también desde las colectividades y los individuos, en la temporalidad y la fugacidad de su habitar cotidiano.

Uno de los paradigmas de la administración oficial de la memoria durante la época de la impunidad de la inmediata postdictadura fue el proyecto de del Penal de Punta Carretas. En paralelo a la campaña por el referéndum de la Ley de Caducidad en 1989 se cerró el icónico Penal de Punta Carretas, una penitenciaría de máxima seguridad que había albergado a gran parte de los presos políticos antes de la apertura oficial del EMR1 del Penal de Libertad como cárcel destinada a presos políticos en 1972. El Penal de Punta Carretas funcionará

¹⁰⁶² Véase apartado 1.1.2 parte I de esta tesis.

¹⁰⁶³ Pollak, Michael, *Memoria, Olvido, Silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁶⁴ Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria, “Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, op. cit., p. 4.

desde 1915 y será testigo de diversas fugas como la fuga de presos anarquistas en 1921. Pero pasará a ser referencia incontestable de la disidencia y la resistencia al régimen represivo del Pachecato cuando testimonió, en 1971, la mayor fuga de presos sucedida en Latinoamérica, con más de un centenar de fugados, entre los que se encontraban los dirigentes del MLN-T incluido el expresidente José Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro o el mismo fundador del MLN-T Raúl Sendic, los cuales se escaparán a través de un túnel construido desde el Penal hasta una casa contigua a la penitenciaría. Un plan de gran complejidad logística y organizativa desde el interior y exterior de la cárcel que supondrá uno de los reveses más icónicos al régimen militar. Este suceso será abordado y relatado en diversos materiales, uno de los más destacados será la publicación de Eleuterio Fernández Huidobro *La Fuga de Punta Carretas* (1998).¹⁰⁶⁵

La propuesta promovida por el gobierno en 1989 fue convertir el Penal en un centro comercial (un *mall* o *shopping center*), el cual abrirá sus puertas en 1994 tras cinco años de obras. El predio fue vendido a un consorcio inmobiliario italiano que lo convertiría en el *Punta Carretas Shopping Center*, un espacio comercial con más de doscientos locales destinados al consumo y el ocio que sigue funcionando en la actualidad [Figura 19]. El proyecto dejará apenas rastros de la antigua estructura aunque conservará la fachada como elemento arquitectónico, decorativo y estetizante, pero sin señales de su anterior uso. Sin duda, se trata de un caso icónico para entender la estrategia de borramiento histórico y cultural a través del vandalismo patrimonial promovido por los gobiernos de los partidos Blanco y Colorado desde el retorno de la democracia. El plebiscito que ratificaba la Ley de Caducidad en 1989 parecía legitimar consensualmente la impunidad, dejando vía libre para la praxis de la amnesia institucional de los lugares de memoria de la represión reciente. En Punta Carretas se inscribía -aludiendo a Hugo Achugar¹⁰⁶⁶- una forma de pensamiento sobre el pasado reciente de la sociedad uruguaya de los años noventa en la que la amnesia se imponía como garantía de estabilidad y continuidad democrática (y económica). La premisa de punto y final quedaba delimitada en el olvido como posibilidad para la resignificación de

¹⁰⁶⁵ Fernández Huidobro, Eleuterio, *La fuga de Punta Carretas* (2 vols.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.

¹⁰⁶⁶ Di Stefano, Eugenio, "From Shopping Malls to Memory Museums: Reconciling the Recent Past in the Uruguayan Neoliberal State", op. cit.

sus espacios y símbolos en la nueva ciudad neoliberal, destinada a convertir ciudadanos en consumidores y a privatizar los espacios públicos y el patrimonio histórico y cultural del país.



Figura 84. Fachada del Punta carretas Shopping Center, ex Penal de Punta Carretas, Montevideo.

Punta Carretas se erigía así como el símbolo por excelencia de la consolidación del sistema de libre mercado. La dictadura, que había funcionado como agente delegado en la instauración del neoliberalismo, había encontrado exitosamente su prolongación en la coyuntura democrática con el gobierno constitucional de Sanguinetti, que se encargó de dar continuidad a la tarea dictatorial a través de medidas de desregulación de los mercados, flexibilización del trabajo y privatización de los bienes públicos. En esta ecuación no tenía lugar ningún tipo de debate institucional sobre la memoria del pasado reciente, sus espacios ni sobre las víctimas del terrorismo de Estado, conflictuando las posibles elaboraciones del duelo personal y colectivo.¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁷ Podríamos decir que hasta hoy no hay monumento que conmemore este hito pero en julio de 2019 se abrió un llamado a concurso para la elaboración de un proyecto de memorial para conmemorar la cárcel de Punta Carretas.

Este desarme del patrimonio histórico ligado a la memoria de la historia reciente se puede apreciar también, entre otros ejemplos de vandalismo institucional, en el desmantelamiento ilegal de la escultura pública *Puntos cardinales: sur, este o éste* del artista Horacio Faedo. El proyecto le fue encargado entre 1993 y 1994 por la Intendencia Municipal de Colonia, administrada en ese entonces por el Dr. Mario Gayol, perteneciente al partido Nacional (Blanco), quien encarga al artista la elaboración de diversas obras para ser emplazadas en diferentes espacios públicos de la ciudad. También el Ayuntamiento de Conchillas le encarga en esa época la elaboración de esculturas con viejas maquinarias del lugar, el cual había sido hogar del artista en su infancia y había estado muy relacionado a las explotaciones areneras en las que se había criado. De entre todos estos encargos el más importante fue una obra pública encargada por la Intendencia de Colonia para ser emplazada en una rotonda de acceso a la ciudad de Colonia del Sacramento (su capital), un lugar de importante visibilidad, cerca del puerto y de la ruta que conecta la localidad con la capital del país. Además era, por sus dimensiones, la escultura más monumental realizada por el artista hasta el momento, con casi siete metros de altura.

La escultura pública fue instalada el verano de 1994 en la entrada de la ciudad. Dos años más tarde, bajo una nueva administración municipal liderada por el Dr. Carlos Moreira, perteneciente a un ala ultraconservadora del partido Nacional, sería retirada sin previo aviso ni comunicación al artista. Primeramente, se pensó que iba a ser reemplazada en otro espacio, e incluso otras localidades manifestaron su interés por tenerla. Sin embargo, no hubo respuesta oficial y al poco tiempo sería ilegalmente destruida y sus trozos quedarían tirados entre los pastos de un predio municipal, imposibilitando su reconstrucción.



Figura 85. Horacio Faedo, *Puntos cardinales: sur, este o éste* (1994). Fotografía del Archivo Horacio Faedo.

Con motivo de la exposición retrospectiva *Faedo de Plano* en el Centro Municipal Subte de Montevideo, el curador Gustavo Wojciechowski se haría eco de este atentado público aprovechando la ocasión para denunciar públicamente el atropello: “Sin duda una obra que pertenece a la Intendencia pertenece a la comunidad y no al administrador de turno que, no puede prepotentemente destruir lo que no le pertenece. Sin duda que la propiedad intelectual de una obra pertenece irrevocablemente al artista, más allá que el propietario material sea otra persona física o institucional. Sin duda el destrozo o deterioro intencional de una obra de arte sigue siendo un delito, aunque lo cometa un Intendente Municipal.”¹⁰⁶⁸

El caso de *Puntos Cardinales* es paradigmático por diversos motivos. Por un lado, debido a la dimensión desproporcionada de violencia con que se desarrolló el suceso, que

¹⁰⁶⁸ Faedo, Horacio, *Faedo de Plano*, op. cit., p. 10.

trascendió el acto de la censura para dar paso a una acción de vandalismo institucional. Llama la atención, en este sentido, la impunidad con la que se desarrollaron los sucesos y la poca trascendencia de estos en los medios (sobre todo si lo comparamos con la resonancia que sí tuvieron otros casos de censura en el mundo artístico tras la recuperación democrática¹⁰⁶⁹) careciendo de ningún tipo de registro hasta el momento. Esto se podría explicar por diversos motivos. Primero, por la localización y la idiosincrasia local; teniendo en cuenta que Uruguay es un país altamente centralizado en su capital, el suceso quedó rápidamente desplazado de la opinión pública, o apenas percibido en Montevideo y, por tanto, del centro del panorama cultural y de los medios masivos. Segundo, porque Faedo era una artista que se encontraba al margen del sistema del arte uruguayo y, por tanto, carecía de apoyos institucionales o privados que se hicieran eco del conflicto.¹⁰⁷⁰

Por otro lado, debido a una cuestión mucho más compleja y es que llama la atención que una obra que no era explícita en sus formas ni en su discurso con la revisión o la denuncia del terrorismo de Estado, y ni siquiera con un aparente discurso sobre la memoria del pasado reciente, suscitara tal molestia institucional y política. Por el contrario, la pieza parecía estar más orientada a preocupaciones de tipo formal y contextual. Como dirá Wojceichowski “[...] obviamente llevó un largo tiempo de estudio, de contemplar el espacio y sus posibilidades. Una de las premisas fundamentales fue que tuviera mucho aire, que permitiera ver por entre sí. A b i e r t a. Que no se impusiera monumentalmente al paisaje. Es decir, Faedo trató que el dialogo entre obra y entorno se diera en buenos términos [...]”¹⁰⁷¹. Estas características, que eran propias de sus preocupaciones formales como escultor arraigado a la escuela concretista Madí, no solo tomaba el espacio como centro de las posibilidades escultóricas, sino que -tal como comenzaron a hacer los escultores desde la década de los sesenta rompiendo la genealogía tradicional de los monumentos públicos- creaba con el objetivo de

¹⁰⁶⁹ Por ejemplo, uno de los casos de censura más sonados de la época fue el de la exposición de Oscar Larroca en la Sala de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo en 1986, en la que iba a presentar una serie de desnudos. El entonces intendente del Partido Colorado Jorge Luis Elizalde censuró la obra tachándola de pornográfica. Más allá del suceso, que Leandro Delgado explica con detalles en su trabajo “El David en Pañales”, es interesante ver la trascendencia que tuvo en los medios y en los debates políticos e institucionales, en los cuales intervinieron todo tipo de actores, incluso el mismo presidente de la República. Delgado, Leandro, “El David en pañales: censura e intervención urbana en la postdictadura”, *Cuadernos del CLAEH*, nº 108, 2018, pp. 9-30. En línea: <https://doi.org/10.29192/CLAEH.37.2.1>

¹⁰⁷⁰ Sobre la vida y producción artística de Horacio Faedo véase apartado 2.2. parte II de esta tesis.

¹⁰⁷¹ Faedo, Horacio, *Faedo de Plano*, op. cit., p. 9.

“recuperar el lugar, desarrollando la capacidad de significación que la escultura puede conferir al espacio público.”¹⁰⁷²

Es inevitable observar como este segundo caso de borramiento de la memoria permite ver como expresiones de conflictos políticos visualizar mecanismos represivos que tuvieron continuidad post-régimen a través de prácticas que permanecieron internalizadas en el *habitus* de los ejercicios del poder democráticos, reprimiendo aún aquello que saliera de los esquemas de valor de la cultura dictatorial. A juzgar por las consecuencias que acarreará la escultura, las preocupaciones estrictamente formales no están exentas de implicaciones políticas, cuestión que ya había quedado clara en los conflictos de los madí. Las estéticas concretas no niegan las posibles connotaciones simbólicas. Javier Maderuelo expone el caso del *Monumento al Preso Político* proyectado por Max Bill en 1952 como una muestra de esta contradicción. En palabras de Maderuelo, “Se trata de un monumento abstracto de una geometría muy pura que, a pesar de su carácter concreto, contiene una buena carga simbólica.”¹⁰⁷³ En este sentido, es importante recordar que, para Nora, los lugares de memoria no implicaban explícitamente una relación referencial con la realidad.

A diferencia de todos los objetos de la historia, los lugares de memoria no tienen referentes en la realidad. O más bien, son sus propios referentes, signos que solo remiten a sí mismos, signos en estado puro. No es que no tengan contenido, presencia física o historia, por el contrario. Pero lo que los hace lugares de memoria es aquello por lo cual precisamente, escapan a la historia.¹⁰⁷⁴

La misma biografía del artista y los postulados de invención profundamente ligados a una visión utópica del arte como catalizador de potencialidades sociales bastaba para conferir sentidos radicalmente contestatarios a esta escultura pública. Su componente simbólico no destacaba por ser referencial, dominante, espectacular y triunfal con la memoria en sí misma, pero sí contenía en su libertad formal, espontaneidad y apertura una sensibilidad que lo hacía el “corazón viviente de la memoria.”¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷² Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2008, p. 189.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, p. 193.

¹⁰⁷⁴ Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

Dos años más tarde, y sin previa comunicación al artista, la nueva administración municipal -a cargo del Dr. Carlos Moreira- decide retirar la obra. No sólo eso, sino que se la desguaza parte a parte, destruyéndola por completo. En un principio se pensó que se la iba a reubicar en otro espacio. (Incluso hubo solicitudes desde otras localidades colonienses manifestando su interés por tenerla).

Sin embargo no hubo respuesta oficial.

Al poco tiempo los trozos de la obra estaban tirados entre los pastos de un predio municipal. Habían vuelto a ser chatarra.

Sin duda una obra que pertenece a la Intendencia pertenece a la comunidad y no al administrador de turno que, no puede prepotentemente destruir lo que no le pertenece.

Sin duda que la propiedad intelectual de una obra pertenece irrevocablemente al artista, más allá que el propietario material sea otra persona física o institucional.

Sin duda el destrozo o deterioro intencional de una obra de arte sigue siendo un delito, aunque lo cometa un Intendente Municipal.



10

Polvo de astillas. Filos.

Faedo decide negarse de acá en más a exponer en la ciudad de Colonia.

La hoja va y vuelve. Canteras de Riachuelo. Cierra del círculo alegremente.

Se expone en la Escuela N° 56 Jesualdo Sosa kilómetro 165 de la carretera Colonia-Montevideo doblando al oeste a 150 metros después del paso frente al portón de la estancia al sur queda Colonia del Sacramento.

Es una nueva etapa / **cambio** / nuevos materiales se integran. Hay un contrapunto entre lo lúdico (o el mero chiste) con la crítica social: la ironía o el sarcasmo. Serie 3: Manipulación genética: esculturas ridículas. Por primera vez hay en Faedo una necesidad explícita de ponerle título a las piezas: Restos de la Independencia, Cirugía vegetal, Atardecer con sol partido en la línea del horizonte.

Aire que (de)vuelve a su lugar.

Son particularmente recordadas las conversaciones en la década del '50 con Rothfuss quien, en ese momento estaba obsesionado con su invención: "el marco recortado".

Un recorte en la memoria, tiempo.

Planea otra exposición en parte, como un homenaje al viejo amigo. La bola del billar va y viene dando golpes entre las barandas. **Tiempo**.

Figura 86. Horacio Faedo, *Faedo de Plano* (detalle catálogo exposición).

3.3. El giro memorial: la institucionalización de la memoria del trauma en el Uruguay neoliebral

Dice Hugo Achugar que “en el monumento como signo que intenta vincular pasado y futuro está la clave”.¹⁰⁷⁶ Hablar de monumentos en la postdictadura uruguaya es “[...] intervenir en el debate que la fractura de la dictadura introdujo en la sociedad uruguaya, en particular aunque no únicamente en relación con la revisión de la autoimagen nacional.”¹⁰⁷⁷ Si bien estamos de acuerdo en que estos dispositivos contienen claves para entender los conflictos de la sociedad uruguaya postdictatorial, es evidente que la clave no radica únicamente en el monumento en sí mismo. A través del concepto de monumento Achugar está hablando de diversas tipologías, dentro de las cuales encontramos también los memoriales. Sin embargo, es importante diferenciarlos. Para ello, Nora nos avisa que los lugares monumentales, estatuas o monumentos adquieren una significación de existencia intrínseca, que no depende tanto de su ubicación o entorno, sino de las voluntades políticas y simbólicas del objeto en sí, “[...] aún cuando su ubicación no es indiferente, una ubicación diferente encontraría significación sin alterar la de ellos.”¹⁰⁷⁸ Por el contrario, existen otro tipo de conjuntos, que “[...] construidos por el tiempo y que cobran significación por las complejas relaciones entre sus elementos: espejos del mundo o de una época [...]”¹⁰⁷⁹ Éstos últimos “[...] son los lugares refugio, el santuario de las fidelidades espontáneas y de los peregrinajes del silencio.”¹⁰⁸⁰

Como dirá Ricard Vinyes, el giro memorial que se produce desde finales de los años noventa generará un desplazamiento en el concepto de memoria de su concepción como deber imperativo a su noción de derecho. Esto implica que debe haber una política de garantías para ejercer ese derecho sobre un patrimonio que hasta el momento ostentaba una condición intocable e irresignificable. Algo similar sucederá -como observa Anna María

¹⁰⁷⁶ Achugar, Hugo, “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”, en Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, op. cit., p. 192.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 194.

¹⁰⁷⁸ Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les Lieux du Memoire*, op. cit. p. 37.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*, p. 38.

Guasch- en el giro de la memoria que se produce en el arte contemporáneo.¹⁰⁸¹ El giro memorial plantea una memoria como derecho civil y, por tanto, una memoria que puede ser resignificada.¹⁰⁸²

A finales de los noventa comienzan a surgir una serie de iniciativas promovidas por los organismos civiles de derechos humanos como *Familiares*, que abrirán progresivamente el debate sobre el pasado reciente en la esfera pública. Las instituciones responderán a esta tendencia abriendo algunos caminos para la revisión del pasado y, sobre todo, para la revisión de los discursos oficializados sobre el mismo. En el año 2000 el presidente Jorge Batlle creará la *Comisión para la Paz* (COPAZ) para iniciar la investigación de las desapariciones forzadas durante la dictadura con el objetivo de impulsar un proceso de “reconciliación” entre la sociedad uruguaya. Aunque la Ley de Caducidad aún tenía vigencia en ese momento (e incluso en la actualidad) empieza a vislumbrarse un incipiente interés político e institucional hacia el tema del pasado reciente. A partir de este momento se producirán algunos cambios que han tenido grandes consecuencias a largo plazo, proyectos, medidas y una creciente tendencia a cuestionar la viabilidad de la Ley de Caducidad, lo que llevará a la sociedad uruguaya organizar un plebiscito para su derogación en 2009.¹⁰⁸³

Desde mediados de los noventa la figura del desaparecido canalizará públicamente las demandas por la verdad, justicia y reparación del terrorismo de Estado, cuyo estandarte será la anual Marcha del Silencio. Dando continuidad a esta tendencia, en 2001 se inaugurará el *Memorial a los Detenidos Desaparecidos*. Emplazado en el parque Vaz Ferreira, en las laderas del Cerro de Montevideo y contiguo al mar, el memorial fue creado como homenaje de la sociedad uruguaya a los desaparecidos de la dictadura militar. El proyecto, promovido por iniciativa de *Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos* (MFUDD) fue seleccionado a través de un concurso público nacional convocado por la Intendencia de Montevideo y la *Comisión Pro-Memorial* en 1998. Los autores, Rubén Otero y Marthe Kohen lo describen como “[...] una contribución al proceso de construcción de la memoria colectiva de una nación.” El memorial está emplazado en un claro del parque. Se trata de un

¹⁰⁸¹ Guasch, Anna María, *El arte en la era de lo global 1989-2015*, op. cit., p. 402.

¹⁰⁸² Vinyes, Ricard (dir.) *Diccionario de la memoria colectiva*, op. cit.

¹⁰⁸³ Aunque el plebiscito nunca consiguió la cantidad de votos necesaria para que la Ley revocase, los resultados dejaban entrever una sociedad muy fragmentada en cuanto a la postura sobre la Ley. El plebiscito de 2009 daría unos resultados de un 52% a favor de la impunidad y un 48 % en contra, lo que reflejará una memoria social profundamente fragmentada hasta día de hoy.

puente de cemento que atraviesa un una zona cavada desregularmente sobre la superficie natural del suelo. Bajo la capa natural del suelo, emerge una zona pedregosa y escarpada cuyo perímetro está circunscrito por un marco rectangular de 20 x30 metros. El puente que la atraviesa tiene dos muros de cristal paralelos que lo delimitan. Las dos paredes de vidrio miden 20x2 metros y 30 centímetros de espesor y están separadas por 1,80 metros, espacio por el cual el visitante puede transitar libremente. Sobre el cristal aparecen esgrafiados los nombres de cada uno de los 174 detenidos-desaparecidos [Figuras 22 y 23].

En este caso se pueden identificar algunos elementos característicos de una tipología memorial relacionada con el icónico *Vietnam Veterans Memorial* [Memorial a los Veteranos de Vietnam] de 1982, ubicado en los jardines del capitolio de Washington. Otros memoriales del Cono Sur como el *Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político de Santiago de Chile* (1994) o el *Memorial de los Detenidos Desaparecidos* en Buenos Aires (2007) ubicado en el Parque de la Memoria (2001) también se adhieren a una genealogía de memorial público basada en este emblemático caso. Para Javier Maderuelo, *Vietnam Veterans Memorial* supone una “refundación disciplinaria” en el ámbito de los monumentos y la escultura pública, tanto por cuestiones discursivas y conceptuales, así como también por decisiones de tipo formal en cuanto al uso de materiales, su relación con el entorno y el cambio en el sentido de contemplación del espectador. Por un lado, en este memorial proyectado por Maya Lin se puede ver la intención de conmemorar pero “sin recurrir ni a la forma ni a las alegorías de la escultura del pasado.”¹⁰⁸⁴ Como resalta Maderuelo, no se trata de un monumento alegórico, no es una abstracción de una idea ni una representación, sino que los nombres que allí figuran son reales y están ordenados según la cronología de muerte o desaparición de la persona, sin distinciones honoríficas, rangos o jerarquías militares.

El memorial de Vietnam rinde homenaje a cada una de las personas caídas en la guerra, “[...] desmarcándose de la idea tradicional de monumento como alegoría de la victoria, centrado en las figuras de poder o Estado-Nación, desplazando el protagonismo a cada uno de los sujetos que participaron en el acontecimiento y que perdieron su vida en él.”¹⁰⁸⁵ En una pared de granito negro (material funerario por excelencia) están grabados los 57.000

¹⁰⁸⁴ Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op. cit., p. 206.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*.

nombres de los soldados estadounidenses que murieron o desaparecieron en la guerra de Vietnam. Se trata de una superficie pulida que profundiza el “elemento dramático”¹⁰⁸⁶ del conjunto funcionando como espejo que refleja al espectador y, a su vez, generando una dimensión de profundidad espacial. Por otro lado, su diseño a la altura del espectador, carente de podio, gradas o rejas, otorga al espacio una dimensión de apertura y lectura directa, así como la posibilidad de ser habitado por el espectador. Todos estos elementos lo hacen un claro precedente de los memoriales del Cono Sur. Sin embargo, el memorial de Montevideo tiene también algunos rasgos diferenciados que vale la pena analizar para entender las dimensiones conceptuales e históricas del mismo. Estas características están centradas en el tipo de relación con el entorno, su aproximación al espectador, su tipología textual y su tipología material.

La tipología de memorial centralizada en los nombres de las víctimas ha sido una de las formas más usuales para concebir estos conjuntos públicos. El memorial de Chile está construido en mármol, así como el de Buenos Aires, en cercanía con el memorial norteamericano. Por el contrario, el memorial de Montevideo sustituye el mármol por el cristal. Esta es una de las primeras características que definen la singularidad del conjunto. Este material deja ver el horizonte y no bloquea la mirada, sino que permite proyectarse más allá de la estructura, ampliando la perspectiva hacia el entorno natural que lo rodea. Nelson Di Maggio ve en el cristal una reminiscencia a la “fragilidad de la vida”: “Se manejaron varios valores simbólicos: el acceso se hace de acuerdo a una peregrinación a un lugar de meditación; los árboles sugieren el apoyo de la sociedad al develamiento de la verdad; las excavaciones en el terreno, la intrincada búsqueda de la verdad; la irregularidad de piso rocoso, la incomodidad que el tema provoca; el vidrio, la fragilidad de la existencia y su interrupción visual con la naturaleza, el ocultamiento y el misterio de la desaparición”.¹⁰⁸⁷ El espectador, que puede transitar el puente circunscrito por cristales, proyecta visualmente los nombres en el medio y el paisaje. A su vez, el material ligero del cristal contrasta con la rudeza la superficie de rocas sobre la cual se ubica el puente. Su textura nos habla de las tensiones de la memoria en la coyuntura uruguaya, alude a la búsqueda de la verdad,

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, p. 207.

¹⁰⁸⁷ Di Maggio, Nelson, “Hermoso parque con memorial en el Cerro”, *La República*, 1 Marzo de 2004. En línea: <http://www.larepublica.com.uy/cultura/134145-hermoso-parque-con-memorial-en-el-cerro>

simbólica y efectivamente, materializando así una metáfora de las excavaciones forenses que se realizan desde hace años a pesar de la premisa de las políticas de Punto Final.



Figura 87. *Memorial de los Detenidos Desaparecidos*, Montevideo (2001).



Figura 88. *Memorial de los Detenidos Desaparecidos*, Montevideo (2001).

A nivel textual el memorial presenta características extremadamente conflictivas. Sobre el cristal, los nombres están presentes pero sin ningún tipo de indicación más, sin fechas, indicaciones de género, responsabilidades o pertenencias políticas. Por lo general, los especialistas han destacado que la inscripción de los nombres sin ninguna información contextual sobre las víctimas del terrorismo de Estado refleja una apertura interpretativa, así como lo hace el cristal que deja libertad a la mirada.

[...] the State is absent from the Memorial and the textual is chosen in favour of the contextual, opening up the Memorial to distinct interpretations, the nature of which ultimately depends on the spectator. The Memorial names the individuals without engaging with the context of their collective or individual disappearances. In contrast to comparable “walls of names” such as the Vietnam Veterans Memorial in Washington DC and the Buenos Aires Monument to the Victims of State Terrorism, there are no dates to indicate the historical period in which the individuals were killed, thus the spectator is required to bridge the gap between the individuals named and the reason for their inclusion on the Memorial.¹⁰⁸⁸

Para Levey, el vacío que se presenta entre los nombres de los individuos y la razón de su inclusión en el memorial de Montevideo es parte de una apuesta del dispositivo memorial por la interpretación participativa del espectador en la producción de sentido. En esta idea coincide con Maderuelo, que piensa esta característica como un cambio en la dimensión contemplativa del conjunto, su relación con el entorno y el espectador, acorde con las rupturas de los sentidos de la escultura en el espacio público desde los años sesenta. Como explica en relación al memorial de Vietnam, se trata de “[...] un largo relato donde los nombres de los muertos y desaparecidos, por sí solos, narraran una historia sin adjetivos ni triunfalismos de la que cada cual pudiera extraer sus propias conclusiones sin estar mediatizados por la grandilocuencia de frases, imágenes o alegorías.”¹⁰⁸⁹ También destaca la participación directa en el lugar, en donde la gente “realiza, mediante el uso del *frotage*, transferencias de los nombres al papel para llevarlo a las casas.”¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁸ Levey, Cara, “The Memorial de los Detenidos Desaparecidos: Frangible memory and contested meaning in Post-dictatorship Uruguay”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, n° 2, 2012, p. 206. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2012.694813>

¹⁰⁸⁹ Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op. cit., p. 207.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 208.

En el caso de Montevideo, tanto la posibilidad de tránsito sobre el propio conjunto como la disposición discontinua de los nombres y la materialidad del soporte parecería romper los sentidos consensuados de lectura. No hay una única forma de acercamiento al conjunto, sino que existen múltiples aproximaciones e interacciones táctiles, visuales y contextuales. En el memorial de Buenos Aires, los nombres aparecen acompañados por una serie de datos cronológica y alfabéticamente ordenados, a través de los cuales podemos saber, por ejemplo, si la persona estaba embarazada en el momento de su detención, la edad (usualmente muy prematura) o la cantidad de miembros desaparecidos en una misma familia. El memorial de Montevideo, por el contrario, se caracteriza por la ausencia de este tipo de información, lo cual plantea una ambigüedad estética y semántica que pone al espectador ante una ambivalencia y ambigüedad sobre la interpretación y consideración hacia las víctimas.

Para Levey, esta característica contribuye a la libertad interpretativa del espectador el cual, a pesar de desconocer quiénes eran las personas cuyos nombres figuran en el cristal, puede asumirlos como desaparecidos, por la mera inclusión de sus mismos nombres en el memorial: “The spectator may not know who the individuals are, or the reason for their absence, but their inclusion on the Memorial demonstrates that they are no longer present.”¹⁰⁹¹ Es importante recordar que, para Maderuelo por ejemplo, el objetivo del memorial de Vietnam era crear un “monumento apolítico y armonioso con el lugar.”¹⁰⁹² Para nosotros, esta solución formal, que tanto Levey ve en el memorial de Montevideo como Maderuelo en el de Vietnam -y que parecería relacionar a la víctima con una serie de valores universalizantes y despoltizadores- es bastante más conflictiva. Todo parecería indicar que la ambigüedad informativa del conjunto pretende la fabricación de una visión universalizadora de la víctima, relacionada con la ideología de los derechos humanos, la globalización del trauma y la justicia transnacional. Descontextualiza sus vidas pero, sobre todo, sus causas, proyectos y luchas políticas y utopías revolucionarias contra las que el terrorismo de Estado se alzó en 1973.

¹⁰⁹¹ Levey, Cara, “The Memorial de los Detenidos Desaparecidos: Fragile memory and contested meaning in Post-dictatorship Uruguay”, op. cit., p. 209.

¹⁰⁹² Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op. cit., p. 207.

Tal como explican sus autores “[...] el proyecto se coloca en un área distante de las calles que lo cruzan, buscando la calma e introspección necesarias a un monumento de este tipo.”¹⁰⁹³ La localización periférica del memorial (el Parque Vaz Ferreira) es vista por Levey como parte de una estrategia de marginalización de la memoria. Sin embargo, no tiene en cuenta otras connotaciones de índole más político, que no son tan fáciles de apreciar desde la posición del turista. Sin duda, esta localización no se haya entre los lugares más populares, más turísticos, ni más cotizados de la ciudad, ciertamente se encuentra en uno de los extremos de la urbe. Sin embargo, se trata de un barrio popular, de clase obrera, con una larga historia de reivindicaciones sociales y sindicales a sus espaldas.

Desde su inauguración, el memorial ha sido lugar de sucesos conflictivos, denuncias por su mal mantenimiento, falta de luz y limpieza, usos indebidos por parte de multinacionales como telón de fondo para propagandas publicitarias e, incluso más recientemente, atentados directos contra su conservación.¹⁰⁹⁴ Esta claro que el memorial no resta indiferente ante una sociedad en donde la memoria del pasado aún es un campo en disputa en el que se proyectan las políticas y valores del presente. El memorial articula las luchas entre los actores sociales, la indiferencia de ciertas políticas oficiales, el neoliberalismo y los detractores de la justicia. Lejos de ser un lugar de consenso ha evidenciado una sociedad profundamente dividida.

Teniendo en cuenta las dificultades para ejercer la justicia sobre los crímenes de lesa humanidad el pasado reciente y la falta de un consenso suficiente para una derogación de la ley que permita juzgar a los criminales de la dictadura, el memorial debería ser visto como parte de una coyuntura en la que, a pesar de que se comenzaran a abrir espacios para reflexionar sobre el pasado reciente, oficialmente aún no había un posicionamiento ni una voluntad clara al respecto. Por el mismo motivo, la implicación del gobierno estatal liderado por Jorge Batlle (partido Colorado) no fue la misma que la del gobierno local de la Intendencia Municipal de Montevideo, liderado por el Frente Amplio. El memorial parecía ilustrar estas incertezas de finales del milenio.

¹⁰⁹³ Bienal de Arquitectura. En línea: <http://www.bienalesdearquitectura.es/index.php/en/iv-biau/6796-iv-biau-uruguay-finalista-memorial-a-los-detenidos-desaparecidos.html>

¹⁰⁹⁴ El atentado más reciente se produjo en 2018. “Vandalizaron el Memorial de los Detenidos Desaparecidos en el Cerro”, *La Diaria*, 27 de agosto de 2018. En línea: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2018/8/vandalizaron-el-memorial-de-los-detenidos-desaparecidos-en-el-cerro/>

¿Existe una justicia del monumento? ¿Es posible una justicia en nuestras sociedades democráticas que dé cuenta de la tensión entre olvido y memoria? ¿Es el monumento la solución? ¿El monumento en homenaje a los detenidos/desaparecidos inaugurado no hace mucho en las laderas del Cerro de Montevideo cerrará/saldará la herida de la dictadura? ¿Será ese un ‘monumento consensuado’ con sentido nacional o será considerado como ‘producto de una administración de izquierda’ a pesar de que el Comité de honor que lo respaldó incluya figuras intelectuales, políticas, religiosas, artísticas con un criterio amplio e inclusivo?¹⁰⁹⁵

Hugo Achugar realiza una reflexión sobre el conflicto de la memoria y los monumentos y sobre la pertinencia de la tipología monumental para elaborar la memoria de la historia reciente de la región, y advierte del peligro de la ritualización de la memoria y de sus triunfos y, a su vez, de los modos de teatralizar el poder, de universalizar la memoria y la identidad. Lo importante es no plantear nunca el monumento como “solución”, sino un escenario de luchas de sentido que nunca es unívoco, sino que siempre contiene una competencia entre distintas memorias y distintos “nosotros”. Demuestran la fragilidad de la memoria en la postdictadura uruguaya y la disputa de los sentidos de la memoria materializadas en los memoriales y los monumentos que trascienden la simple dicotomía memoria contra olvido.

En un contexto de incremento del debate y las políticas institucionales sobre el pasado reciente en la nueva coyuntura gubernamental de los partidos de izquierdas, se inaugura en 2007 el Museo de la memoria (MUME) en Montevideo. Tres años después de la victoria presidencial de Tabaré Vázquez -primer presidente electo de izquierdas en la historia del país- las políticas de la memoria se redireccionarán hacia discursos que reinscribían las responsabilidades del terror de los años de la dictadura cívico-militar a la esfera estatal. Se rompía así con la tradicional visión oficialista de los dos demonios, que otorgaba responsabilidades compartidas por los hechos. Estas nuevas narrativas se canalizarán a través de emplazamientos, monumentos, memoriales, marcas y espacios musealizados dedicados a la memoria de la historia reciente entendida desde la violencia de Estado, rompiendo con la obliteración de la temporalidad de la ciudad posmoderna.¹⁰⁹⁶ El emplazamiento del museo,

¹⁰⁹⁵ Achugar, Hugo, “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”, op. cit., p. 214.

¹⁰⁹⁶ Di Stefano, Eugenio, “From Shopping Malls to Memory Museums: Reconciling the Recent Past in the Uruguayan Neoliberal State”, op. cit.

en un edificio que había sido la antigua casa del dictador General Máximo Santos, intentaba remarcar un relato genealógico sobre la historia de la represión en el país.

El MUME parecía contener un sentido totalmente antitético al de Punta Carretas. El proyecto, lejos de pretender una solidificación del recuerdo, promovía la construcción de un espacio donde fuese posible la emergencia de propuestas, acciones, exposiciones y diferentes lecturas sobre la historia reciente. Remitiendo a Huysen, no se trata de un espacio dedicado a la sacralización del pasado, sino un lugar donde se producen “epifanías temporales”, muchas, diversas y constantes.

Sin embargo, Di Stefano ve un conflicto fundamental en el planteamiento de este tipo de tendencias promovidas por los nuevos gobiernos de izquierdas que yace en la misma instauración del discurso universalista de los derechos humanos que veíamos en el Memorial de los Detenidos Desaparecidos. Si los gobiernos de derecha practicaron la amnesia con tal de seguir promocionando las políticas neoliberales instauradas por la dictadura militar, las izquierdas encontrarán en la clave de los derechos humanos la manera de perpetuar el mismo neoliberalismo. Para éste, los gobiernos de izquierda han garantizado la continuidad de las políticas neoliberales a través de una política memorial sobre el pasado reciente que no hace más que desarticular sus sentidos, consiguiendo reformular la crítica del capitalismo en una crítica del autoritarismo, deviniendo un mecanismo primario por el cual la izquierda sigue contribuyendo a la expansión del neoliberalismo.¹⁰⁹⁷

Against the backdrop of malls and skyscrapers, new memorials, street names and plaques dedicated to human rights victims have appeared, altering the cultural landscape in such a way as to produce a new narrative. These "vehículos para la memoria" (Jelin 11) not only constitute a space dedicated to commemorating victims of state violence, but also and equally important, bear witness to the historical formation of a liberal democratic citizen. Indeed, the "neoliberal city" of the 80s and 90s is giving way to a new phase in the development of cityscape and citizenship, committed to human rights, justice and democracy; in short, we are witnessing the rise of "citizens of memory."¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁸ *Ibidem.*

Si la victoria presidencial de Mujica es -como asegura Di Stefano- el hecho que ha constituido la contribución más importante a la formación de la categoría de este nuevo “ciudadano de memoria” y a la reconfiguración de la relación entre lo simbólico y lo político en la memoria colectiva, es gracias a que su figura se ha erigido como un estandarte de los derechos humanos en contraposición a la cultura del totalitarismo y no como un actor revolucionario del MLN-T en contra del capitalismo y el imperialismo. “For to remember Mujica as a "martyr of democracy" turns his presidency into a victory over authoritarianism for human rights, while remembering Mujica as a Tupamaro revolutionary turns his presidency into a victory over communism for capitalism; that is, remembering him as a Tupamaro makes clear that his presidency is not about the elimination of class inequality.”¹⁰⁹⁹

La ambivalencia estética y discursiva del *Memorial a los Detenidos Desaparecidos* comulga con una ideología universalizadora y despolitizadora de los hechos relacionados con la desaparición forzada, promoviendo una visión del conflicto desde el discurso de derechos humanos y la justicia transnacional que desvincula la memoria del deseo de transformación social sobre el que se centró el aparato de represión, el presidio, el exilio, la tortura, y la desaparición. Evita así, ciertas preguntas incómodas sobre las responsabilidades de una parte de la población y de los oficialismos, ya que, como dice Avelar, la labor del duelo necesita buscar formas de desenterrar las ruinas pasadas que obstaculizarán la acumulación del capital en el presente.¹¹⁰⁰

También en el campo de lo simbólico y estético se desarrolla una batalla por la memoria y los sentidos del pasado reciente que proyectarán las formas y valores de la democracia hoy. Por ello, será tan importante promover estéticas que no perpetúen la amnesia institucional y neoliberal, como formas que no hagan recaer los sentidos de la memoria en una falsa reconciliación con el pasado. Los sentidos de los lugares de memoria no están garantizados únicamente por la ambivalencia de las posibilidades interpretativas de los mismos, sino también por la influencia del paradigma neoliberal en su interacción con la ciudad - materializado ejemplarmente en el caso de Punta Carretas, que interfiere de manera directa en las formas en las que interactuamos con el pasado. Tal como se cuestiona Hugo Achugar,

¹⁰⁹⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰⁰ Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, op. cit.

“¿Cómo hacer para que el monumento no sea el ejercicio del autoritarismo”¹¹⁰¹ o, como nos preguntamos nosotros, ¿cómo hacer para que la memoria no sea un ejercicio de poder?.

¹¹⁰¹ Achugar, Hugo, “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”, op. cit., p. 199.

CONCLUSIONES

Romper el Marco alude a uno de los elementos y conceptos principales de la producción de Horacio Faedo. Se trata de un concepto que transita epocalmente desde las vanguardias hasta lo contemporáneo, desde el “marco recortado” de Rhod Rothfuss hasta el “marco múltiple” de Faedo. Sus implicaciones en esta genealogía lo definen como concepto que habla de límites y posibilidades, de rupturas con los valores de la modernidad y con las referencialidades pre-golpe, de la transgresión de los sistemas estéticos y los valores culturales, de las imposibilidades, los límites y las potencialidades, de las prácticas estéticas postdictatoriales en la reconfiguración de lo sensible.

Los casos de estudio han demostrado cómo ciertas producciones artísticas del período postdictatorial rompieron con los regímenes de verdad y las relaciones poder/saber que instauró la cultura del autoritarismo y, posteriormente, la cultura del consenso. En este sentido, los casos de Horacio Faedo, Luis Camnitzer, Clemente Padín, Ernesto Vila o Jorge Tiscornia deben entenderse como batallas de sentido que intervienen -siguiendo a Rancière¹¹⁰²- en las formas de reconfiguración de lo sensible. Se trata de producciones que reafirman la idea de lo estético como experiencia política debido a su naturaleza disensual.

Los sesenta fueron, en este sentido, un punto de inflexión para pensar la radicalización estética como radicalización política y viceversa. Sin embargo, tal como se ha desarrollado en esta tesis, estos conflictos estéticos también operan en el marco postdictatorial. Como hemos abordado en la primera parte, durante las décadas de los cuarenta y cincuenta se establecieron intensos debates alrededor de las nociones de lo social y lo político en el campo del arte. Desde los postulados de la abstracción, el concretismo y la no-figuración, los discursos sobre las posibilidades políticas de la producción artística complejizaron el panorama artístico rioplatense y uruguayo. En concreto, Arte Madi venía a proponer un programa en donde lo fundamental de la estrategia artística estaba destinado al hacer, más que a un programa estético definido, lo cual ha sido considerado en este trabajo como un preámbulo del giro político y social de las manifestaciones radicales de los años sesenta, las cuales abrieron nuevas estrategias para entender las relaciones entre arte y vida.

¹¹⁰² Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, op. cit.

El proceso de radicalización estética y política que Longoni y Mestman perciben a finales de los sesenta no se tratará de un acercamiento de dos esferas ajenas, sino de una tendencia en la cual política y estética convergen en sus preocupaciones.¹¹⁰³ En este momento, los mismos medios y lenguajes artísticos se radicalizarán, buscando otros modos de existencia e intervención social. Este fue el caso de Clemente Padín quien, a través de su singular actividad artística trabajará con lenguajes sin precedentes en el país. En otros casos, como los de Ernesto Vila y Horacio Faedo, la urgencia de la acción directa a finales de la década hará que el quehacer artístico se transforme en acción política directa. En postdictadura, por el contrario, su quehacer político estará contenido en sus preocupaciones explícitamente artísticas.

Los efectos de los dispositivos de la prisión y la tortura en la configuración de subjetividades y colectividades fue uno de los puntos centrales a indagar en la segunda parte de esta tesis. Esta especificidad represiva de tipo penitenciario tuvo su paradigma en la creación del Penal de Libertad, así como en la sistematización de la tortura ligada a un tipo de lógica concentracionaria -el palabras de Pilar Calveiro- de larga duración. Como hemos podido comprobar con el estudio de las especificidades locales, estos dispositivos deben entenderse desde su componente “performativo”, que impone la producción de una desintegración identitaria y referencial, afectiva y política a través de las operaciones de su red de relaciones de saber/poder¹¹⁰⁴ y, a su vez, busca la inserción de estas subjetividades arrasadas en un orden específico del discurso, en un “régimen de verdad” particular.¹¹⁰⁵ En el contexto dictatorial uruguayo la tortura, aplicada como mecanismo sistemático de “demolición”,¹¹⁰⁶ tuvo el objetivo de imponer un proceso de “autonarración del detenido de acuerdo a los cánones del torturador.”¹¹⁰⁷ Para ello, la interrogación constituyó -como explica Idelber Avelar- su momento de culminación.¹¹⁰⁸ La interrogación entendida como la tortura

¹¹⁰³ Longoni, Ana; Mestman, Marcelo, *Del di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*, op. cit.

¹¹⁰⁴ García Fanlo, Luís, “¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben”, op. cit.

¹¹⁰⁵ Haber, Alejandro F., “Tortura, verdad, represión, arqueología”, op. cit.

¹¹⁰⁶ Viñar, Maren; Viñar, Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*, op. cit.

¹¹⁰⁷ Haber, Alejandro F., “Tortura, verdad, represión, arqueología”, op. cit, p. 139.

¹¹⁰⁸ Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, op. cit. Avelar, Idelber, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, op. cit.

en sí misma busca una economía semántica constituida sobre la escisión entre palabra y grito, análoga a la escisión entre corporalidad y subjetividad.

La prisión y la tortura como dispositivos de poder/saber también buscaron producir un efecto “extramuros”, funcionaron “como campo de prueba”¹¹⁰⁹ y tuvieron un “efecto demostración” en el conjunto de la sociedad. Esta fue una de las formas paradigmáticas de vehicular la intencionalidad política del terrorismo de Estado -basada en el orden, el control y el terror- al conjunto social. Estos dispositivos produjeron un conflicto en las lógicas de autonarración y comprensión de las temporalidades en los marcos vivenciales de las diferentes subjetividades. La fractura discursiva y vivencial entre las experiencias del exilio y del insilio (también agravada por la campaña de difamación del régimen militar) condicionará los reencuentros de los presos políticos, des-exiliados e insiliados en postdictadura, lo cual influyó de manera decisiva en las construcciones de las memorias sociales, oficiales, populares e individuales. Estas fracturas tuvieron consecuencias en postdictadura y dificultan -como dicen Maren y Marcelo Viñar y, también, Eugenia Allier Montaña- la idea de una memoria compartida en el presente.¹¹¹⁰

Las lógicas de estos dispositivos imponen nuevas formas de resistencia y supervivencia que -como demostraba Idelber Avelar¹¹¹¹ y Michel Foucault¹¹¹²- debían producirse en el seno mismo de las operaciones de la tortura. Las estrategias de resistencia en el plano individual y colectivo deben comprender, entonces, el problema de la fragmentación discursiva, corporal y colectiva que impone un desplazamiento del sentido de continuidad y un problema en la elaboración discursiva y estética de la memoria. Si la forma de supervivencia a la tortura radicaba en la misma dinámica de la escisión conciencia/cuerpo y de la desarticulación subjetiva, la representación debe ser pensada a partir de este problema. En este sentido, la resistencia desde la producción artística debe reinscribir las subjetividades en un continuum de sentido o, al menos, en su misma conflictividad.

Dichas producciones insistirán sobre las problemáticas del presidio y la tortura, ahondando en los conflictos de la representación de la experiencia extrema y la

¹¹⁰⁹ Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los 70*, op. cit. p. 50.

¹¹¹⁰ Allier Montaña, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, op. cit., p. 221. Viñar, Maren; Viñar, Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*, op. cit., p. 38.

¹¹¹¹ Avelar Idelber, “La práctica de la tortura y la Historia de la Verdad”, op. cit.

¹¹¹² Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión*, op. cit.

supervivencia, desde el lugar de la víctima y desde la exterioridad del exilio. En el contexto de los procesos transicionales de los años ochenta en el Cono Sur fue necesario construir una economía de lo sensible que escapase de las formulaciones y efectos del disciplinamiento y la tortura. Para ello, las posibilidades de la representación y la supervivencia debían convivir entre la imposibilidad de acceder a los marcos referenciales previos al golpe y la resistencia a las nuevas formulaciones de las dinámicas del neoliberalismo.

Desde una posición externa a la experiencia límite de la tortura Luis Camnitzer articula, a través de sus series *Tortura uruguaya* y *Venice Project*, una crítica al ejercicio del poder desde la elaboración de los discursos -visuales y textuales- de los regímenes de verdad contemporáneos. Mientras que en la serie *Tortura uruguaya* Camnitzer nos coloca en ese lugar incómodo del torturador, en su accionar e imaginación en el acto mismo de la deshonra, en *Venice Project* el artista nos pone dentro del mismo ejercicio de la supervivencia. El trabajo *Tortura uruguaya* es un proceso de interiorización de la experiencia de la tortura que nos habla de la extensión de este dispositivo en las sociedades del continente latinoamericano y, especialmente, en Uruguay; *Venice Project*, por el contrario, sugiere a través del acto imaginativo las condiciones y estrategias físicas y psicológicas de la supervivencia a dicha práctica. Esta pieza escapa al horror y se concentra en la humanidad del torturado, en su supervivencia a la experiencia límite remitiendo a la dimensión personal de la experiencia del confinamiento.

Ambas constituyen, a su vez, una especie de lugar de memoria que el artista elabora desde su lugar de (auto)exiliado, sin haber formado parte directa de dichos procesos cuestionando -de cierta manera- la formación de los regímenes de verdad en la sociedad postdictatorial y las construcciones de los sentidos colectivos a través de una crítica a la privatización e individualización del concepto de víctima. Los sujetos involucrados en los procesos de la deshonra fueron múltiples; también los insiliados, los exiliados e incluso los perpetradores formaron parte de ellos, así como los medios y los organismos que constituyen en postdictadura los aparatos legales con los que combatir la barbarie.

Esta crítica conflictúa, a su vez, el lugar del artista y del espectador en la construcción de los sentidos y las codificaciones estéticas. Camnitzer entiende ambas figuras como manipuladoras y participantes de la elaboración discursiva e imaginativa de la producción de la tortura, cuyo trabajo es deslocalizar los códigos y reinscribirlos, cambiando sus formas de

existencia y sus interrelaciones. En este sentido, su trabajo compone una utopía liberadora, un proceso de evocación estético a través de la relación entre imagen, objeto y palabra en el que los espectadores intervienen negociando sus significados desde los intersticios de las yuxtaposiciones.

De esta manera, pretende despertar en el espectador la autoconciencia de su propio *marco* de referencia histórico y de su habilidad para efectuar cambios desde el presente, así como el funcionamiento de los propios procesos de construcción de memoria. Re-escribir y re-configurar la historia, en última instancia, implica el deseo transformador del presente, una declaración política de intenciones. Se trata de una forma de reunificar la agencia que todos tenemos sobre estos hechos, la responsabilidad colectiva sobre la reconstrucción de la memoria, la resistencia contra la individualización y cosificación de la vida que tuvo su momento paradigmático en el contexto dictatorial y en la aplicación de la tortura como manera de derrumbe de los tejidos sociales. Como explica Elizabeth Jelin, es extremadamente problemático centrar las legitimidades discursivas y testimoniales únicamente en las víctimas (corporales) de la deshonra, un monopolio de sentido que repercute en los procesos la verdad y la justicia, así como en la batalla por las memorias.¹¹¹³

El caso de Horacio Faedo revisita la experiencia de la tortura y el confinamiento a través de la producción escultórica, la cual elabora mayormente tras su salida del Penal de Libertad. A diferencia de Camnitzer, Faedo no puede acceder al espacio externo del espectador desde el cual se enuncia el primero. Víctima de la tortura y del confinamiento, su trabajo en postdictadura compone un triunfo sobre la herida al encontrar un lenguaje que coloca en su centro las contradicciones y conflictos mismos de la representación del trauma. Su escultura es una puesta en acto, una elaboración de una memoria del presidio y de la tortura a través de la búsqueda de un lenguaje que no remita a la confesión, al testimonio ni a la narrativa, sino a la huella. Es, como el elemento concreto madí -o como la tautología de Camnitzer- una puesta en acto de una momento de “verdad” en sí mismo, que evidencia la crisis misma de la representación entendida como repetición. Como exponía Jean-Luc Nancy la representación es la presencia presentada o expuesta de algo ausente pero no como mera inmediatez del *ser-puesto-ahí*, sino exponiendo su valor, su sentido, “su ser como tal o

¹¹¹³ Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, op. cit.

incluso su sentido de verdad”¹¹¹⁴. La verdad, tal como era entendida en el ejercicio del *basanos* griego, solo se puede manifestar en el momento de la inflicción de la tortura; en la escultura de Faedo la tortura habita en el proceso en el mismo de reelaboración, que no es otra cosa que un proceso de somatización del trauma en el objeto. La escultura es, en sí misma, el lugar de la tortura y no su representación, es la corporalización de la herida.

A través de sus series se puede ver la búsqueda de un lenguaje particular no-referencial; su estética no remite siempre a las corporalidades masacradas, violentadas y mancilladas, sino que compone también un espacio de posibilidad para la producción geométrica y concreta. Sin duda, esta estética proviene de la escuela concreta de Arte Madí. En el período postdictadura se produce una vuelta a las aportaciones formales de los años cincuenta y una recuperación de los materiales industriales. Se trata de un ejercicio de memoria de un pasado pre-golpe pero que, sin embargo, no puede ahora ya desprenderse de una cierta decadencia, recurriendo a materiales despojados de cromatismo y acabados rugosos y oscuros.

Estas reflexiones y construcciones formales también devienen lugares de lucha política en sí misma. No es casualidad que en el mismo Penal de Libertad donde Faedo, así como Vila, Padín y Tiscornia estuvieron reclusos, las normativas oficiales para el ordenamiento interno prohibiesen explícitamente la propiedad y la elaboración visual de imágenes de tipo abstracto. En este sentido, parte del trabajo de Faedo puede ser entendido -aludiendo a Nicholas Mirzoeff- como un ejercicio del “derecho a ver”.¹¹¹⁵ El dispositivo de la tortura impuso unas jerarquías físico-cognitivas, cuya construcción Faedo revierte a través de una contravisualidad desde la producción de una contraestructura sobre el dispositivo de la represión penal. Se trata de una mirada que se sitúa más allá de la representación y manifiesta, por el contrario, una subjetividad política y un sentido de colectividad que pueda organizar las relaciones entre lo visible y lo decible. Contra un reparto de lo sensible en el que la dominación impone la evidencia sensible de su legitimidad y su autoridad para nombrar, esta contravisualidad recompone un entramado de relaciones, información, imaginación y reflexión para generar un panorama físico y psíquico fuera de los parámetros de la dominación que, además de ejercer -en palabras de Foucault- una nominación de lo visible,

¹¹¹⁴ Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de la Shoah, un soplo*, op. cit., p. 37-38.

¹¹¹⁵ Mirzoeff, Nicholas, “The Right to Look: A Counterhistory of Visuality”, op. cit.

sea capaz también de generar nuevas categorías y definiciones desde otros regímenes de verdad.

Si en la lucha por el encuentro de un modo o lenguaje para materializar el trauma se pone en juego la misma posibilidad de la supervivencia, la escultura de Faedo se transforma en una forma de memoria, una forma de verdad que desactiva los lazos constituidos por el dispositivo de la deshonra. La reconciliación es imposible ya que solo se hacen visibles y habitables las brechas, fragmentos, rupturas y también sus suturas, alegorías y montajes, asumiendo que las suturas nunca producen un efecto restaurativo ya que no es posible volver al aparato representacional previo al golpe que funcionaba como sistema. La obra de Faedo es, en este sentido, un continuo ejercicio de sutura de la memoria.

Siguiendo la idea de Michael Pollak de que toda experiencia extrema es una lógica constitutiva de las experiencias de los regímenes “normales”¹¹¹⁶ (o normativos), la memoria ha de asumirse a sí misma como una zona disensual de no-reconciliación con la política consensual nacional y con la política neoliberal global. En Uruguay, así como en los países de la región que comparten el período histórico al cual nos referimos, el arte tuvo un papel definitorio como elemento de disenso ante la hegemonía del consenso, entendiendo por disenso una operación de cambio de “modos de presentación de lo sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas, los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.”¹¹¹⁷

El *marco* de la postdictadura estuvo radicalmente definido por un consenso que se construyó sobre una memoria nacional, cuya linealidad histórica había sido interrumpida por la violencia de los años de los años sesenta y, posteriormente, por la dictadura militar. La idea de la dictadura como medida contra la insurgencia y la violencia generalizada supondría una ruptura de la continuidad histórica y, como hiato, era un paréntesis que merecería ser olvidado y superado. Esto se concibió a través de un aparato legal -solidificado por la Ley de Caducidad- que fundó un relato canónico basado en un reparto de responsabilidades y la impunidad para los crímenes de lesa humanidad del período dictatorial. La Ley funcionó, entonces, como instrumento de desplazamiento de las demandas sociales y de las víctimas del foco de las memorias públicas, con el fin de consolidar un discurso y una estructura de

¹¹¹⁶ Pollak, Michel, *Memoria, Olvido, Silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, op. cit., p. 53.

¹¹¹⁷ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, op. cit, p. 68.

aparente reconciliación. Sus memorias quedarán atravesadas, desde entonces, por sentidos particulares sobre la responsabilidad, la confesión y la culpa.

Este discurso consensual asentado en un dualismo y un reparto de responsabilidades se transformó, a su vez, en un articulador de las resistencias y luchas por la memoria, que evidenciaron la incapacidad institucional para contener las diferentes subjetividades, sus fragmentos y trazas segmentadas por la dictadura militar. Diferentes colectivos, actores sociales y artistas incluso, comenzaron a movilizarse buscando alternativas a la estructura de la impunidad que había solidificado políticamente la transición, encontrando formas de contrarrestar el silencio de los oficialismos, el quiebre entre sociedad y pasado reciente. Estas prácticas siempre implican una politización y colectivización del sentido del testimonio, del trauma y del duelo. Se trata de prácticas performativas como la Marcha del Silencio, que asumen este conflicto resistiendo y enfrentándose a la circunscripción del luto y la testimonialidad a las esferas privadas, una condición que habían impuesto las políticas de la impunidad. Asumen, además, el espacio público y social como espacios de conflicto. Si, como definía Avelar, la conquista de un lugar de narrabilidad tras la crisis de la pérdida del lenguaje depende de una operación colectiva permanente sobre el mismo, La Marcha del Silencio compondrá una de estas operaciones, que propone nuevas maneras de pensar, colectivamente, las operaciones de la memoria en postdictadura. Lenguajes como la fotografía, además, constituirán en este *marco* posibilidades de elaboración estética que evidenciarán el fracaso de ciertos discursos representacionales y la necesidad de asumir las trazas y los restos, en operaciones de montaje de las alegorías avasalladas a través de diversos tipos de asociaciones que puedan reinscribir las diferentes subjetividades, historias, relatos, biografías en un constructo colectivo y urbano presente.

Existe una gestión y construcción de la memoria en postdictadura que se debe entender como fenómeno colectivo y que se encuentra estrechamente relacionado a la constitución de una verdad particular sobre el pasado reciente, así como sobre el presente y los modelos para una democracia y una sociedad ligadas a un proyecto identitario de Nación. Para nosotros, la performance y la práctica de archivo de Clemente Padín han sido un componente indisoluble de la actividad de denuncia en postdictadura, la elaboración de sentidos y espacios de enunciación colectivos. Sin duda, este componente colectivo -como la multiplicidad de lenguajes y plataformas con las que trabaja- tiene raíces profundas que provienen de su

trabajo en los años sesenta, de su práctica como artista-correo y como editor de los órganos difusores de las revistas de vanguardia conceptualista *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*. La implicación colectiva de su trabajo tiene una raíz profunda en las prácticas del conceptualismo, en las revistas y las plataformas de colectivización artística. La historia de su encierro concentracionario, así como su misma liberación de la condición de preso político, fue consecuencia del accionar de dichas redes, un hecho que nos demuestra el alcance y grado de incidencia de lo estético en lo político o, mejor dicho, como lo estético siempre es, por naturaleza, político. La recuperación progresiva de su archivo compone un ejercicio de memoria en sí mismo, un trabajo de rememoración y resignificación discursiva sobre los sentidos del pasado en el presente.

En esta tesis pudimos ver, centrándonos en parte de su práctica performativa, la importancia de la dimensión estética de prácticas que a su vez son sistemas de denuncia política y social. Uno de sus llamados “eventos artísticos en la calle” (diferenciándose de la performance que podría, según Padín, ocultar los contenidos propiamente estéticos de estas operaciones) fue *Por la Vida y Por la Paz*, realizada en el marco de la campaña proderogación de la Ley de Caducidad. Esta acción reinscribía en el mismo ejercicio de nombrar “la puesta en acto de las zonas más residuales”, las “zonas de no-reconciliación”¹¹¹⁸ con la política neoliberal del consenso, haciendo cuerpo la ausencia de los desaparecidos, vinculando el cuerpo social a su reinscripción en el presente. Se trata de una operación de desmontaje de los signos, estrechamente vinculada al rechazo a las formas expresivas y representativas, siendo materia de la memoria en sí misma.

La obra de Ernesto Vila es una reflexión sobre la crisis de la representación y de la memoria. Su teoría del *páramo*, entendida como metáfora que asume la erosión de la tradición, de la identidad moderna, de la continuidad histórica y de la caída de los aparatos representacionales, constituye una herramienta de autoconstrucción memorial, un lugar desde donde re-erigir la memoria en el presente tras el colapso de la representación producido por el golpe. Formado en los valores de la modernidad torresgarciana, Vila comparte con Horacio Faedo ese tránsito epocal, desde los proyectos estéticos y sociales de las vanguardias modernas -fundadores de identidades y modelos de cultura nacionales- a las complejidades de las desestructuraciones de los sistemas estéticos, sociales y culturales en postdictadura.

¹¹¹⁸ Richard, Nelly, “Introducción”, op. cit., p. 13.

Vila utiliza materiales de descarte, una estética “pobre” e icnografía que provienen también del universo del confinamiento, sobre el cual replantea las relaciones de la ausencia, la carencia, las imposibilidades e incertidumbres de un *páramo* como posible sistema estético y de pensamiento. En su trabajo estas referencias aparecen descontextualizadas, adquieren otras connotaciones y son reinsertadas en un nuevo sistema de relaciones. En este sentido, el lenguaje del *collage* le permite una negociación con los recuerdos y la memoria cultural para convertirla en una memoria habitable.

El *Almanaque* de Jorge Tiscornia compone un sistema de resistencia contra la domesticación de los cuerpos que imponía la vida en el presidio entendido como sistema de tortura en sí mismo. Se trata de un ejercicio de resistencia contra la pérdida de las referencialidades temporales, de la inscripción de las subjetividades en el habitar cotidiano. En este sentido, este objeto performativo compone un ejercicio de subversión temporal en el contexto del sistema concentracionario y la tortura cotidiana. Como registro y archivo se trata de un sistema de representación complejo que requiere una decodificación estética a través de un acto performativo, un ejercicio de repetición, rememoración y ritualización.

Los tres casos nos hablan, desde diferentes lenguajes y operaciones, de una participación directa en la construcción de la memoria, no como un tema, sino como trabajo en sí mismo, como lugar de enunciación, entendida como “campo político de disputa”.¹¹¹⁹ En este sentido, el último capítulo de esta tesis remitía a los conflictos derivados de gestión pública de la memoria en postdictadura, sus formas y tipologías, desde el monumento al memorial. Sus usos, procesos, mutaciones y quiebres desde los años ochenta hasta los primeros años del nuevo milenio remiten a las luchas políticas, discursivas y estéticas en los espacios públicos y colectivos. En éstos también se desarrolla una batalla constante por los sentidos del pasado que no son otra cosa que parte constitutiva de nuestro modo de habitar el presente y proyectar el futuro.

Desde la esfera del arte se contruyó diversas operaciones y estrategias estéticas en las que el duelo se convirtió en una práctica afirmativa con efectos políticos, siempre que pueda confrontarse con su propio lenguaje. En Uruguay el arte tuvo un papel definitorio como elemento de disenso ante la hegemonía del consenso. Establecer las coordenadas de lo representable asumiendo que la misma idea de representación debe asumir una conflictividad

¹¹¹⁹ Jelin, Elizabeth, “Exclusión, memorias y ichas políticas”, op. cit.

en sí misma produjo elaboraciones estéticas fuera de los sentidos dicotómicos entre hegemonía y disidencia, memoria y olvido, así como fuera de las gramáticas del neoliberalismo. En postdictadura, estas producciones se encargaron de asumir las conflictividades de las subjetividades que no cabían dentro de la lógica pactista y consensual del proyecto transicional, interviniendo desde los quiebres, las zonas residuales y los intersticios discursivos, estéticos y representativos. La revisión de los imaginarios nacionales en el arte contemporáneo, el cuestionamiento de la identidad establecida, cívica, democrática, laica y moderna que impuso el quiebre del golpe de la representación.

“Una pintura debe ser algo que empiece en ella misma. Sin solución de continuidad”,¹¹²⁰ diría Rhod Rothfuss en 1944 en su manifiesto “El marco recortado: un problema de plástica actual”. Nunca sabemos si Rothfuss sería consciente de la trascendencia de tal planteamiento, al menos, en el *marco* contextual y estético al que nosotros nos referiremos en esta tesis. Pero, sin duda, abrió con ello toda una genealogía estética y discursiva de posibilidades artísticas para repensar más allá de las formas de la representación en el arte, abriendo caminos para pensar lo estético en relación con lo social, lo político y “lo real”, desde sus propios registros y lenguajes, entendiendo arte y política como parte de un mismo sistema estético.

¹¹²⁰ Rothfuss, Rhod, “El marco recortado: un problema de plástica actual”, op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Achugar, Hugo, *La Balsa de Medusa: Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.
- _____, *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia, reflexionas sobre la vida dañada*. Madrid: Akal, 2004 [1951].
- _____, *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004 [1970].
- Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama, 2015 [2006].
- _____, *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011 [2009].
- _____, *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Altea, 1998.
- _____, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida. El campo de concentración como nomos de lo moderno*. València: Pre-Textos, 2010 [1995].
- _____, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2009 [1999].
- Aldrichi, Clara, *La izquierda armada*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Alleg, Henri, *La Question*. París: Éditions de Minuit, 1965.
- Allier Montaño, Eugenia, *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010.
- Alzugarat, Alfredo, *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007.
- Améry, Jean, *At the mind's limits: contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Argul, José Pedro, *Pintura y escultura del Uruguay: historia crítica*. Montevideo: Publicación de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1958.

- Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- Baigorri, Laura (ed.) *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: AECID, 2008.
- Bajarlía, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia. Del "Ulises" de Joyce a las escuelas poéticas*. Buenos Aires: Araujo, 1946.
- Barreiro, Paula; Martínez Rodríguez, Fabiola (coord.) *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2015.
- Bella, Maria Pia di; Elkins, James (eds.) *Representations of Pain in Art and Visual Culture*. New York: Routledge, 2013.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- _____, *La obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Editorial Itaca, 2003 [1936].
- _____, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México D.F: Editorial Itaca – Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008 [1939].
- Bennet, Jill; Kennedy, Rosanne (eds.) *World Memory: Personal Trajectories in Global Time*. Nueva York- Londres: Palgrave Macmillan, 2003.
- Blixen, Samuel, *Sendic*. Montevideo: Trilce, 2000.
- Brown Golden, Kristen; G. Bergo, Bettina (eds.) *The Trauma Controversy. Philosophical and interdisciplinary dialogue*. New York: Suny press, 2009.
- Bucheli, Gabriel; Curto, Valentina; Sanguinetti, Vanesa; et al., *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005.
- Bugel, Clio E., *Páramo Beach: conversaciones con Ernesto Vila*. Montevideo: Editorial HUM, 2009.
- Cadenas Cañón, Isabel, *Poética de la ausencia: formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Caetano, Gerardo (dir.) *20 Años de Democracia. Uruguay: 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus, 2005.
- Caetano, Gerardo; Rilla, José, *Breve Historia de la Dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Gruao editor, 1987.

- Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de Concentración en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2001.
- _____, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma América Latina, 2008.
- Calveiro, Pilar; Subirats, Eduardo; et. al., *Contra la tortura: cinco ensayos y un manifiesto*. Monterrey: Editorial Fineo, 2006.
- Camnitzer, Luis, *Arte, Estado y no He estado*. Montevideo: Editorial HUM, 2012.
- _____, *De la Coca-cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009.
- _____, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENEDEAC, 2009.
- _____, *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Campodónico, Miguel Ángel, *Mujica*. Montevideo: Fin de Siglo, 1999.
- Candau, Joel, *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- Caruth, Cathy (ed.) *Trauma, explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Charlo, José Pedro; Tiscornia, Jorge (comps.) *El almanaque de Jorge Tiscornia*. Montevideo: Yaugurú, 2012.
- Clair, Jean, *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid: Antonio Machado libros, 2007.
- Colmeiro, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- CONADEP, *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.
- Costa, René de (ed.) *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.
- Cruz, María Angélica, *Iglesia, represión y memoria. El caso chileno*. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- Da Silva Catela, Ludmila; Jelin, Elizabeth (comps.) *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Del Pino, Ponciano; Jelin, Elizabeth (comps.) *Luchas locales, comunidades e identidades. Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 2004.

- Demasi, Carlos; et. al., *Estado de Derecho y Estado de Excepción. Alemania y Uruguay: las décadas violentas*. Montevideo: Instituto Goethe. Ediciones Trilce, 1999.
- Demasi, Carlos; Marchesi, Aldo; Markarian, Vania; et al., *La dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental - Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, 2009.
- Derrida, Jacques, *La diseminación*. Madrid: Espiral, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del Arte y Tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editoriales. 2009 [2002].
- _____, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 [2003].
- Diéguez, Ileana, *Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, 2014.
- DuBois, Page, *Torture and Truth*. Londres: Routledge Revivals, 2016 [1991].
- Enghel, Cristina (comp.) *Ventana a la Memoria, 1976-2006*. Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2006.
- Erll, Astrid, *Memory in Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Faedo, Horacio, *La perra del General*. Montevideo: Ediciones de Uno, 2000.
- Feld, Claudia, *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Fernández Huidobro, Eleuterio, *Historia de los Tupamaros* (3 vols). Montevideo: tae, 1986.
- _____, *La fuga de Punta Carretas* (2 vols). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.
- Fernández Huidobro, Eleuterio; Rosencof, Mauricio, *Memorias del Calabozo* (2 vols.). Montevideo: Tupac Amaru Ediciones, 1987.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 2005 [1978].
- _____, *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979.
- _____, *Nacimiento de la Biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*. Madrid: Akal, 2009.
- _____, *Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009 [1975].
- Freud, Sigmund, *Obras Completas* (vol. 19). Buenos Aires: Amorrortu, 2007, [1924].
- Frías, Isaac León (comp.) *Cuadernos de Cine*. Ciudad de México: UNAM, 1979.

- Funari A., Pedro Paulo; Zarankin, Andrés (comps.) *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina 1960-1980*. Córdoba: Encuentro Grupo editor - Universidad de Catamarca, 2006.
- Garcé, Adolfo, *Donde hubo fuego: El proceso de adaptación del MLN-Tupamaros a la legalidad ya la competencia electoral, 1985-2004*. Montevideo: Fin de Siglo, 2004.
- García Esteban, Fernando, *Artes Plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. México D.F: Universidad Publicaciones, 1970.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Glusberg, Jorge, *El Arte de la Performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.
- González Bermejo, Ernesto, *Las manos en el fuego*. Montevideo: ebo, 1985.
- González Panizo, Javier, *Jacques Rancière. Estética y Política*. Madrid: Eutelequia, 2012.
- Grupo Proceso Penatágono, *Expediente Bienal X*. México D.F: Editorial Libro Acción Libre, 1980.
- Guasch, Anna María, *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.
- Hartog, François, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007 [2003].
- Hirsch, Marianne, *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- Huyssen, Andreas, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Palo Alto: Sandford University Press, 2003.
- _____, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Instituto Interamericano de Derechos Humanos, *Atención integral a víctimas de tortura en procesos de litigio. Aportes psicosociales*. San José de Costa Rica: IIDH, 2007.
- Irigoyen, Emilio, *La Patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.
- Jelin, Elizabeth (comp.) *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas "in-felices"*. Madrid: Siglo XXI España – Siglo XXI Argentina, 2002.

- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- Jelin, Elizabeth; Hershberg, Eric, *Construir la democracia: derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina*. Venezuela: Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- Jelin, Elizabeth; Kauffman, Susana G. (comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- Jelin, Elizabeth; Lorenz, Federico Guillermo (comps.) *Educación y memoria: la escuela elabora el pasado*. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- Jiménez del Val, Nasheli, *Body between materiality and power: Essays in Visual Studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Jones, Amelia, *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2006.
- Kalenberg, Angel, *Los Geométricos*. Montevideo: Testoni Studios, 2011.
- Koselleck, Reinhart, *Futures Past: On the semantics of the historical time*. New York: Columbia University Press, 2004 [1979].
- Kosice, Gyula (ed.) *Antología Madí*. Buenos Aires: Ediciones Madí, 1955.
- Kosuth, Joseph, *Art after philosophy*. Estados Unidos: MIT Press, 1991.
- La Casa, Jacqueline (comp.) *Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo uruguayo: 1960-2006*. Montevideo: CAC, 2006.
- Lessa, Alfonso, *La revolución imposible: Los Tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Fin de Siglo, 2002.
- Levi, Primo, *Los Hundidos y los Salvados*. Barcelona: El Aleph, 2002 [1987].
- Liscano, Carlos, *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.
- Longoni, Ana; Jelin, Elizabeth (eds.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Longoni, Ana; Mestman, Marcelo, *Del di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- López Maya, Margarita; Iñigo Carrera, Nicolás; Calveiro, Pilar (eds.) *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

- Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2008.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal, 2009.
- Marchesi, Aldo; et. al., *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2004.
- Markarian, Vania, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- _____, *Left in Transformation. Uruguayan Exiles and the Latin American Human Rights Networks, 1967-1984*. New York: Routledge, 2005.
- Markarian, Vania; Ámen, Eugenio; Cornes, Mariel; et. al., *Relevamiento de archivos y repositorios documentales sobre derechos humanos en Uruguay*. Montevideo: Archivo General de la Universidad de la República - Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo - Dirección Nacional de Derechos Humanos - Ministerio de Educación y Cultura, 2007.
- Markarian, Vania; Cosse, Isabella, *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce, 1996.
- Martorelli, Horacio, *Transición a la Democracia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984.
- Mato, Daniel; Guiomar, Alonso (comps.) *Cultura, política y sociedad: Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- Mbembe, Achille, *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Barcelona: Melusina, 2011.
- Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga; et. al., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.
- Mestman, Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Akal, 2016.
- Molinuevo, José Luis, *El espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos editores, 1998.

- Moraña, Mabel; Machín, Horacio Machín (eds.) *Marcha y América Latina*. Pittsburg: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 2003.
- Moreno Fraginalls, Manuel, *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos ingenios plantaciones*. Barcelona: Editorial Crítica Historia, 1983.
- Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006 [2003].
- Nari, Marcela; Fabre, Andrea; Calandra, Nilda, *Voces de mujeres encarceladas*. Buenos Aires: Catálogos, 2000.
- Nicholls L., Nancy, *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la memoria y los derechos humanos, 2013.
- Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Padín, Clemente, *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yagurú, 2007.
- _____, *Clemente Padín: word, action and risk*. Bremen: Weserburg Studienzentrums für Künstlerpublikationen - Universität Bremen, 2010.
- _____, *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen, 2010 [1973].
- _____, *Horizontes abiertos (1967-1968)*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1989.
- _____, *La poesía es la poesía*. Montevideo: Ediciones Imaginarias, 2003.
- _____, *Poemas Visuales*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2005.
- _____, *Poems to eye: selection (1972-2000)*. Port Charlotte: Runaway Spoon Press, 2002.
- _____, *Poesía visual latinoamericana*. Barcelona: Quaderns i Edicions del Miao, 1999.
- Padín, Clemente; et. al., *La poesía experimental latinoamericana (1950-2000)*. Madrid: Información y Producciones: 2000.
- Padín, Clemente; et. al., *La Revuelta de los Signos*. Buenos Aires: Document Art, 2010.
- Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España (1964-1980)*. Madrid: Akal, 2007.
- Peluffo Linari, Gabriel, *Arte e Instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013.
- _____, *Dislocaciones. Arte contemporáneo desde América Latina*. Montevideo: Yagurú, 2015.

- _____, *Historia de la pintura en Uruguay 1: El imaginario nacional-regional (1830-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- _____, *Historia de la Pintura en Uruguay 2: representaciones de la modernidad (1930-1960)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- Perelli, Carina; Rial, Juan, *De mitos y memorias políticas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- Pérez Buchelli, Elisa, *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los 60 y 70*. Montevideo: Yaugurú, 2019.
- Pérez-Barreiro, Gabriel, *María Freire: cinco décadas de abstracción*. San Pablo: Cosac & Naify ediciones, 2001.
- Peris Blanes, Jaume, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005.
- _____, *No queda Nada de Mi. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)* [Tesis doctoral]. Valencia: Servei de Publicacions Universitat de Valencia, 2007. En línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/9822>
- Peters, Edward, *Torture*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Philipps-Treby, Walter; Tiscornia, Jorge, *Vivir en libertad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.
- Puchet, May, *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Yaugurú, 2014.
- Quintanas, Anna, *Michel Foucault: Filosofía de la transgressió*. Barcelona: Pòrtic Biblioteca universitaria, 2002.
- Quirarte, Vicente (Selecc.) *Vicente Huidobro. Poética y estética creacionistas*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Ramírez, Juan Antonio; Carrillo, Jesús (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2009.

- Ramírez, Mari Carmen; Olea, Héctor (eds.) *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010 [2008].
- _____, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rey Tristán, Eduardo (dir.) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- Rey Tristán, Eduardo, *A la vuelta de la esquina: La izquierda revolucionaria uruguaya, 1955-1973*. Montevideo: Fin de Siglo, 2006.
- Rial, Juan, *Los limites del terror controlado. Los hacedores y defensores el miedo en el Uruguay*. Montevideo: Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay, 1997 [1985].
- Richard Nelly, *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- Richard, Nelly (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Richard, Nelly, *Fracturas de la Memoria (Arte y pensamiento crítico)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- _____, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Richard, Nelly; Moreiras, Alberto (eds.) *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Rico, Álvaro (comp.) *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1995.
- Rico, Álvaro (coord.) *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985. Las violaciones a la integridad física y la libertad de las personas* (tomo II). Montevideo: CEIU-FHCE-UDELAR-CSIC, 2008.
- _____, *Investigación histórica sobre la dictadura y el Terrorismo de Estado en Uruguay 1973-1985. Las violaciones al derecho a la vida: asesinados políticos. Detenidos desaparecidos* (tomo I). Montevideo: CEIU-FHCE-UDELAR-CSIC, 2008.

- _____. *Investigación histórica sobre la dictadura y el Terrorismo de Estado en Uruguay 1973-1985. La represión a los partidos y grupos políticos de izquierda* (tomo III). Montevideo: CEIU-FHCE-UDELAR-CSIC, 2008.
- Rico, Alvaro, et. al., *15 Días Que Estremecieron Al Uruguay: Golpe de Estado Y Huelga General: 27 de Julio-11 de Julio de 1973*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2005.
- Rico, Alvaro, *La Caída de La Democracia: Cronología Comparada de La Historia Reciente Del Uruguay (1967-1973)*. Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1996.
- Ricoeur, Paul, *Memoria, historia, olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Roniger, Luis; Sznajder, Mario, *El legado de las violaciones de los Derechos Humanos en el Cono Sur. Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2005.
- Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009.
- Ruiz, Marisa, *La piedra en el zapato. Amnistía y la dictadura uruguaya. La acción de Amnistía Internacional en los sucesos de mayo de 1976 en Buenos Aires*. Montevideo: Universidad de la República, 2006.
- Ruiz, Marisa; Sanseviero, Rafael, *La rehenas. Historia oculta de once presas de la Dictadura*. Montevideo: Fin de Siglo, 2012.
- Sarabia, Rosa, *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain: Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Sel, Susana (comp.) *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO, 2009. En línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160229050511/09mest.pdf>
- Skaar, Elin, *Judicial Independence and Human Rights in Latin America: Violations, Politics, and Prosecution*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo, 2014 [2003].
- _____, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2008 [1973].

- Stern, Steve J., *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los derechos humanos, 2013.
- Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2013.
- _____, *Los usos de la memoria*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.
- Torres-García, Joaquín, *Manifiesto I. Contestando a N.B.* Montevideo: Estudio 1037, 1934.
En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1228450/language/es-MX/Default.aspx>
- Traverso, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Vinyes, Ricard (dir.) *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018.
- V.V.A.A, *Uruguay y la democracia* (tomo III). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1985.
- _____, *Escritos de la Cárcel. La expresión poética de los presos políticos* (vol. I). Montevideo: CIC, 1986.
- _____, *Los rehenes de la dictadura militar*. Montevideo: Familiares Procesados por la dictadura militar, 1984.
- _____, *Recordar para Pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.
- Vescovi, Rodrigo, *Ecós revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*. Montevideo: Editorial Nóos, 2003.
- Viñar, Maren; Viñar, Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.
- Weschler, Lawrence, *A Miracle, a Universe: Settling Accounts with Torturers*. New York: Pantheon Books, 1990.

Catálogos de exposición

- Arden Quin, Carmelo, *Carmelo Arden Quin A invenção lúdica. Décadas de 1940-2000*. Río de Janeiro: Simoes de Assis Galería de Arte, 2014.
- Bentancur, Patricia; Camnitzer, Luis, *Arte, deshonra y violencia en el contexto iberoamericano: Lab 07*. Montevideo: Centro Cultural de España, 2007.
- Bentancur, Patricia; Lacasa, Jacqueline; López Lage, Fernando, *Arte contemporáneo uruguayo. Colección Engelman Ost*. Montevideo: Centro Cultural de España, 2009.
- Borrás, María Lluïsa, *Arte Madí*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1997.
- Brunson, Cecilia (ed.) *Luis Camnitzer. Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.
- Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer, XLII Biennale di Venezia*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales - Ministerio de Educación y Cultura, 1988.
- _____, *Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2018.
- _____, *Luis Camnitzer: Retrospective exhibition 1966-1990*. Nueva York: Lehman College Art Gallery, 1991.
- _____, *Luis Camnitzer: Uruguayan Torture*. Nueva York: Alternative Museum, 1984.
- _____, *Luis Camnitzer*. Zürich: Daros Museum – El Museo del Barrio, 2010.
- _____, *Luis Camnitzer*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Plásticas, 1986.
- Elliot, David (ed.) *Art from Argentina 1920-1994*. Londres: Museum of Modern Art Oxford, 1994.
- Faedo, Horacio, *Faedo de Plano*. Montevideo: Centro de Exposiciones Subte, 1999.
- Fajardo-Hill, Cecilia; Giunta, Andrea, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Ángeles: Hammer Museum, 2017.
- Freire, María, *María Freire*. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes, 2016.
- González, Haroldo, *Teresa Vila 2 de julio 1931 – 2 de julio 2009*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2009.
- Gottschaller, Pia; Learsner, Tom; Perchuk, Andrew, *Making Art Concrete – Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps Cisneros*. Los Ángeles: Getty Trust Publications, 2017.

- Gradowczyk, Mario H.; Perazzo, Nelly, *Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*. Nueva York: Americas Society, 2001.
- Guasch, Anna María (ed.) *La memoria del otro en la era de lo global*. Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Haber, Alicia, *El escenario de la memoria. Rimer Cardillo*. Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1991.
- Marcín, Mauricio (coord.) *Arte Correo*. México D.F: Museo de la Ciudad de México - RM Verlag, 2011.
- Padín, Clemente, *Clemente Padín. Premio Figari 2005*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2005.
- Pérez-Barreiro, Gabriel (ed.) *Concrete Invention. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflection on Geometric Abstraction from Latin America and Its Legacy*. Madrid: MNCARS, 2012.
- Romero, Nelbia, *Más allá de las palabras*. Montevideo: Centro de Exposiciones del Palacio Municipal - Ediciones de la Intendencia de Montevideo, 1992.
- Tabares, Gustavo, *Muestras Rodantes*. Montevideo: Ministerio de Educación de Cultura, 2008.
- Tejería Loppacher, Gustavo (ed.) *Antología: María Freire, José Pedro Costigliolo*. Punta del Este: GTL ArtGallery - Tejería Loppacher, 2006.
- Torres, Jorge, *Tupamaros: La derrota en la mira*. Montevideo: Fin de Siglo, 2002.
- V.V.A.A., *Joaquín Torres-García: un moderno en la arcadia*. Madrid: Ediciones el Viso, 2016.
- _____, *Torres García, the Arcadian Modern*. New York: MOMA, 2015.
- _____, *Arte contemporáneo uruguayo. Colección la Compañía del Oriente*. Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, Montevideo, 2009.
- _____, *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950's-1980's* (catálogo de exposición). Nueva York: Queens Museum of Art, 1999.
- _____, *La abstracción de los 60*. Montevideo, Galería Sur, s/f.
- _____, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012.

Vila, Ernesto, *Ernesto Vila: Bienal de Venecia*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales - Ministerio de Educación y Cultura, 2007.

_____, *Ernesto Vila. Re-tratados montevideanos*. Punta del Este: Galería Sur, 2008.

Artículos

Allier Montaño, Eugenia, “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, *Historia y Grafía*, n° 31, 2008, pp. 165-192. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922941007>

Álvarez Cozzi, Fernando, “Agujero negro. Artes Visuales experimentales en los años de dictadura militar (1974-1984)”, *Revista Dossier*, 2013. En línea: <http://revistadossier.com.uy/artes-visuales/agujero-negro/>

Andermahr, Sonya, “Decolonizing trauma Studies: Trauma and postcolonialism. Introduction”, *Humanities*, n° 4, 2015, pp. 500-505. En línea: https://www.researchgate.net/publication/282224464_Decolonizing_Trauma_Studies_Trauma_and_Postcolonialism-Introduction

Andermann, Jens, “Expanded fields: Postdictatorship and the Landscape”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, n° 2, 2012, pp. 165-187. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2012.694810>

Arden Quin, Carmelo, “Manifiesto Invencionista”, *Arturo. Edición facsimilar*, n° 1, 1944, pp. 25 – 27.

ASCEEP, “Ante el cierre de Bellas Artes”, *Taller, Revista de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes*, n° 1, 1983, p. 20.

Assmann, Aleida, “Transformations between History and Memory”, *Social Research*, vol. 75, n° 1, 2008, pp. 49-72.

Avelar, Idelber, “Five Theses on Torture”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 10, n° 3, 2001, pp. 253-271. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13569320120090045>

_____, “Restitution and Mourning in Latin American Postdictatorship”, *Boundary 2*, vol. 26, n° 3, 1999, pp. 201- 224.

- Bal, Mieke, "Arte para lo político", *Estudios Visuales*, nº 7, 2003, pp. 40-65. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6824453>
- Barriandos, Joaquín, "Masacre de Puerto Montt: Apuntes en torno a la reconstrucción histórica del arte no-objetual", *PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFGM*, vol. 4, nº 8, 2014, pp. 54-65. En línea: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/205>
- Bayley, Edgar, "La batalla por la invención: manifiesto", *Invención*, nº 2, 1945, s/n. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/788842/language/es-MX/Default.aspx>
- _____, s/t, *Arturo. Edición facsimilar*, nº 1, 1944, pp. 29-30.
- Bayley, Edgar; et. al., "Manifiesto Invencionista", *Arte Concreto-Invención*, nº1, 1946, p. 8. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/777253/language/es-MX/Default.aspx>
- Bogliione, Riccardo, "Versos sólidos: la política de los objetos en la revista Ovum 10 de Clemente Padín", *Revista Laboratorio*, nº 14, s/f, s/n. En línea: <http://revistalaboratorio.udp.cl/versos-solidos-la-politica-de-los-objetos-en-la-revista-ovum-10-de-clemente-padin/>
- Brea, José Luis, "Retóricas de la Resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante 'capitalismo antihegemónico')", *Estudios Visuales*, nº 7, 2010, pp. 8-13.
- Buriano, Ana; Dutrénit, Silvia, "A 30 años de la ley de caducidad uruguaya ¿qué y cómo debemos conmemorar?", *Antítesis*, vol. 10, nº 19, 2017, pp. 351-375. En línea: [10.5433/1984-3356.2017v10n19p351](https://doi.org/10.5433/1984-3356.2017v10n19p351)
- Cabrera, Martha, "Exceso y defecto de la memoria; violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad", *OASIS*, nº 11, 2005-2006, pp. 39-55.
- Cabrera, Sarandy, "Originalidad e invención", *Removedor*, vol. 2, nº 14, 1946, p.8. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731091/language/es-MX/Default.aspx>
- Calveiro, Pilar, "Torture: New Methods and Meanings", *South Central Review*, vol. 24, nº 1, 2007, pp.101-118. En línea: [10.1353/scr.2007.0003](https://doi.org/10.1353/scr.2007.0003)

- Camnitzer, Luis; Alberro, Alexander, “Mi Arte es mi forma de hacer política”, *Letras Libres*, 2014, s/n. En línea: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/mi-arte-es-mi-forma-hacer-politica>
- Castillo, Guido, “Torres García y el Arte Moderno”, *Removedor*, vol. 2, nº 14, 1946, p. 1. En línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731060/language/es-MX/Default.aspx>
- Cisneros López, Mariel, “¿Qué pasó con el arte uruguayo durante la dictadura militar: ¿Resistencia silenciada o silencio resistente? Entrevista con May Puchet”, *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* vol. 8, pp. 9 - 12. En línea: <http://iberoamericasocial.com/paso-arte-uruguayo-la-dictadura-militar-resistencia-silenciada-silencio-resistente>
- Crownshaw, Richard, “Introduction”, *Parallax*, vol. 17, nº 4, pp. 1-3. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2011.605569>
- Delgado, Leandro, “El David en pañales: censura e intervención urbana en la postdictadura”, *Cuadernos del CLAEH*, nº 108, 2018, pp. 9-30. En línea: <https://doi.org/10.29192/CLAEH.37.2.1>
- Di Maggio, Nelson “los olvidados (9)”, *La República*, nº 1544, 2004. En línea: <http://agendarteboletindigital.blogspot.com/2009/07/maria-teresa-vila-1931-2-de-julio-2009.html>
- Di Stefano, Eugenio, “From Shopping Malls to Memory Museums: Reconciling the Recent Past in the Uruguayan Neoliberal State”, *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 4, nº 8, 2012, s/n. En línea: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>
- García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, *Estudios Visuales*, nº 7, 2010, pp. 16-37. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6824452>
- García Fanlo, Luí, “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”, *A parte Rei: revista de filosofía*, nº 74, 2011, pp. 1-8. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3644313>

- García García, Luis Ignacio, “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, *Constelaciones Revista de Teoría Crítica*, vol. 2, 2010, pp. 158-185. En línea: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718/771>
- García, María Amalia, “Vanguardia en doble página. Intervenciones del invencionismo argentino en la revista Joaquim”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 61, 2015, pp. 159-182. En línea: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i61p159-182>
- García, María Amalia; Dolinko, Silvia, “Círculo de revistas. Interlocuciones entre publicaciones de la modernidad visual latinoamericana”, *Goya*, n° 363, 2018, pp. 142-159. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/492495>
- Golden, Audrey J., “Spaces of torture, spaces of imagination: Refiguring viewer response to Suffering in Luis Camnitzer’s From the Uruguayan Torture series”, *Wake Forest Law Review*, n° 49, 2014, pp. 713-726.
- Green, Charles, “The Memory Effect. Anachronism, Time and Motion”, *Third Text*, vol. 22, n° 6, 2008, pp. 681-197. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/09528820802652391>
- Guasch, Anna María, “Estudios Visuales, un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, n° 1, 2003, pp. 8-16. En línea: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Los-estudios-visuales-un-estado-de-la-cuestion-guasch.pdf>
- Huyssen, Andreas, “International Human Rights and the Politics of Memory: limits and challenges”, *Criticism*, vol. 53, n°4, 2011, pp. 607-624.
- _____, “Monumental seduction”, *New German Critique*, n° 69, 1996, pp. 181-200. En línea: <http://www.jstor.org/stable/488614>
- _____, “Nostalgia for Ruins”, *Grey Room*, n° 23, 2006, pp. 6-21.
- Johansson, Maria Teresa, “Debieron pasar veinte años para que yo encontrara una voz. Entrevista a Carlos Liscano”, *Kamchatka*, n° 6, pp. 603-611. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7507/7720>
- Kierszenbaum, Leandro, “Estado peligroso” y Medidas Prontas de Seguridad: Violencia estatal bajo la democracia (1954-1968)”, *Contemporánea. Historia y Problemas del siglo XX*, vol. 3, 2012, pp. 97-114. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4226095>
- Kosice, Guyla, “La escultura madí”, *Arte Madí*, n° 1, 1947, pp. 28-29.

- _____, “Manifiesto de la Escuela”, *Arte Madí*, n° 1, 1947, pp. 20-21.
- Larnaudie, Olga, “Las artes plásticas en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX”, *Revista Islas*, n° 141, 2004. En línea: <http://www.portondesanpedro.com/autor-notas-de-prensa.php?id=387>
- Levey, Cara, “The Memorial de los Detenidos Desaparecidos: Fragile memory and contested meaning in Post-dictatorship Uruguay”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, n° 2, 2012, pp. 203-219. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2012.694813>
- Levy, Daniel; Sznajder, Nathan, “Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory”, *European Journal of Social Theory*, vol. 5, n° 82, 2002, pp. 87-106.
- López, Silvia L., “Beyond the Visible, the Audible and the Sayable: Rethinking Aesthetic Modernity in Latin America”, *Parallax*, vol. 20, n° 4, 2014, pp. 293–302. En línea: <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.957529>
- Lucerna, Daniela, “La irrupción del arte concreto-invencción en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)”, *European Review of Artistic Studies*, vol. 2, n° 4, 2011, pp. 78-102.
- Mantero, Gerardo; Larroca, Oscar, “En el arte el que miente pierde, Entrevista a Ernesto Vila”, *La Pupila*, vol. 1, n° 1, 2008, pp. 8-13.
- Markarian, Vania, “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976), *Cuadernos del CLAEH*, n° 89, 2004, pp. 85-108. En línea: <http://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclaeh/article/view/130/130>
- Markarian, Vania; Marchesi, Aldo, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, *Contemporánea, Historia y problemas del siglo XX*, vol. 3, 2012, pp. 213-242.
- Medici, Antonella, “El arte del desgarrar en el Uruguay de la Represión. Imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo”, *Kamchatka*, n° 3, 2014, pp. 181-206. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3571>

- Medici, Antonella, “Zona de Poder. Producción artística, excepciones y reappropriaciones del cuerpo”, *REG-AC, Revista de Estudios Globales y Arte contemporáneo*, vol.2, n° 2, 2014, pp. 297-309. En línea:
<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2014.1.18>
- Mirzoeff, Nicholas, “The Right to Look: A Counterhistory of Visuality”, *Critical Enquiry*, vol. 37, n° 3, 2011, pp. 173-196. En línea:<http://www.jstor.org/stable/10.1086/659354>
- Mitchell, W.J.T, “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, 1995, pp. 540-544.
- Montealegre, Natalia; Peirano, Alondra, “El Dispositivo de la prisión política: Resonancias y reproducción del terrorismo de Estado en Uruguay”, *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX*, vol. 4, 2013, pp. 41-59. En línea:
<http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2017/05/06/natalia-montealegre-y-alondra-peirano/>
- Moreiras, Alberto, “Postdictadura y reforma del pensamiento”, *Revista de Crítica Cultural*, n° 7, 1993, pp. 26-35.
- Morra, Joanne, “La polémica sobre el objeto de los Estudios Visuales. Notas Introductorias”, *Estudios Visuales*, n° 2, 2004, pp. 7-10. En línea:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015665>
- Moses, A. Dirk, “Genocide and Terror of History”, *Parallax*, vol. 17, n° 4, 2011, pp. 90-108. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2011.605583>
- Moxey, Keith, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, n° 1, 2003, pp. 41-59. En línea:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807299>
- N.B. [Norberto Berdía] "El arte de Torres García", *Movimiento*, n° 7, 1934.
- Padín, Clemente, “Dictadura o clamoreo en el Uruguay”, 1994, s/n. En línea:
<http://www.thefileroom.org/publication/padin.html>
- _____, “La nueva poesía”, *OVUM 10*, n° 1, 1969, s/n. En línea:
https://archive.org/details/OVUM10_1/page/n1
- _____, “La nueva poesía II”, *OVUM 10*, n° 4, 1970, s/n. En línea:
<https://archive.org/details/OVUM10n4/page/n17>

- _____, “La nueva poesía III”, *OVUM* 10, n° 6, 1971, s/n. En línea: <https://archive.org/details/OVUM10n6/page/n15>
- _____, “El Arte en las Calles”, *Escaner Cultural*, n° 23, 2000. En línea: <http://www.escaner.cl/escaner23/acorreo.html>
- Panella, Victoria, “Principios de incertidumbre. Algunas líneas de aproximación a la fragmentada escena de las artes visuales en los noventas”, *Cuadernos del CLAEH*, n° 104, 2016, pp. 143-163. En línea: <http://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclaeh/article/view/254>
- Peluffo Linari, Gabriel, “Club de grabado en la crisis de la ‘cultura independiente’ (1973-1989)”, *La Pupila*, n° 18, 2011, pp. 8-17.
- _____, “Miradas Ausentes. Sobre la exposición de fotografías de Juan Ángel Urruzola en el Centro Cultural de España en Montevideo”, s/f, s/n. En línea: <http://www.urruzola.net/obra/miradas-ausentes/> (Última consulta: 3 de octubre de 2018)
- Peris Blanes, Jaume, "Trauma y denuncia en los testimonios del exilio chileno", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 38, 2009, pp. 261-278. En línea: <http://jaumeperisblanes.files.wordpress.com/2012/08/trauma-y-denuncia-en-los-testimonios-del-exilio-chileno.pdf>
- _____, “Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La noche de los Lápices y Garage Olimpo [1]”, *Espéculo, Revista de Estudios literarios*, n° 40, 2008-2009. En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>
- Puchet, May, “Una narrativa sobre el arte uruguayo en dictadura. Las instalaciones y estrategias conceptualistas de los grupos octaedro, los otros y axioma”, *Revista Encuentros Uruguayos*, vol. 1, n° 1, 2012, pp. 46-56. En línea: <http://www.encuru.fhuce.edu.uy/>
- Richard, Nelly, “El signo heterodoxo”, *Revista Nueva Sociedad*, n° 116, 1991, pp. 102-111.
- _____, “La crítica de la memoria”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, n° 15, 2002, pp. 187-193.
- _____, “Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo”, *Revista de Crítica Cultural*, n° 23, 2001, pp. 10-13.

- _____, “The Reconfigurations of Post-dictatorship Critical Thought”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 9, n° 3, 2000, pp. 273-282. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/713679244>
- Roniger, Luis; Sznajder, Mario, “La reconstrucción de la identidad colectiva del Uruguay tras las violaciones de derechos humanos por la Dictadura militar”, *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 5, n° 9, 2003, s/n. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28250903>
- Ruetalo, Victoria, "From Penal Institution to Shopping Mecca: The Economics of Memory and the Case of Punta Carretas", *Cultural Critique*, n° 68, 2008, pp. 38-65. En línea: https://www.jstor.org/stable/25475461?seq=1#page_scan_tab_contents
- Ruiz, Marisa, “Las prisioneras: a la búsqueda de la memoria perdida de Punta de Rieles”, *Contemporánea, Historia y problemas del siglo XX*, vol. 4, 2013, pp. 79-98. En línea: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2017/05/06/marisa-ruiz/>
- Sagradini, Mario, “The Rothfuss Strategy”, *La Pupila*, vol. 1, n° 1, 2018, pp. 16-17.
- Sansón Corbo, Tomás, “La producción historiográfica sobre historia del pasado reciente en Uruguay”, *Humanidades*, n° 1, 2007, pp. 49-80. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2959960>
- Tadeo Fuica, Beatriz, “Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos (des)aparecidos”, *Cine Documental*, n° 12, 2015, pp. 169-196. En línea: <http://revista.cinedocumental.com.ar/presencias-y-ausencias-uruguay-y-los-documentales-sobre-hijos-desaparecidos/>
- Tal, Tzvi, “Cine y Revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, n° 9, 2003, s/n. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1047327>
- Tomsich, Francisco, “Desfase en dirección única. Notas sobre los orígenes del videoarte en Uruguay y Eslovenia”, *Ars & Humanitas*, vol. 11, n° 351, 2017, pp. 351-364. En línea: 10.4312/ah.11.2.351-364
- Torras Francès, Meri, “El Cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente”, *Estudios*, n° 27, 2012, pp. 107-118. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5209679>

- Torres-García, Joaquín, “Con respecto al futuro de la creación literaria”, *Arturo. Edición facsimilar*, n° 1, 1944, pp. 24-25.
- _____, s/t, *Circulo y Cuadrado*, n° 3, 1936, Montevideo, s/n. En línea: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4446>
- Torres-García, Juan (Joaquín), “Vouloir Construire”, *Cercle et Carré*, n° 1, 1930. En línea: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/37592>
- Villaça, Mariana, “El cine y el avance autoritario en Uruguay: el ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)”, *Contemporánea- Historia y problemas del siglo XX*, n° 3, 2012, pp. 243-26. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4245292>
- Villalobos-Ruminott, Sergio, “Critical Thought in Post-dictatorship”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 9, n° 3, 2000, pp. 229-234. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/13569320020010675>
- Wenger Calvo, Rodolfo, “La escritura, la memoria y la diferencia: La lectura derridiana de la escritura en Platón como phármakon”, *Revista Amauta*, n° 28, 2016, pp. 9-24. En línea: <http://dx.doi.org/10.15648/am.28.2016.2>
- Yaffé, Jaime, “La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas de investigación e interpretación historiográfica”, *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 38, n° 1, 2012, pp. 13-26.

Hemerografía

- Abbondanza, Jorge, “El dibujazo de la década de los 70”, *El País*, Uruguay, 25 de julio de 2009. En línea: <http://historico.elpais.com.uy/090725/pespec-431688/novedades/el-dibujazo-de-la-decada-de-los-70/> (Última consulta: 12 de mayo de 2019)
- Galeano, Eduardo, “Los uruguayos Firmamos: A contramano, a contramiedo”, *El País*, España, 11 de Noviembre 1987. En línea: http://elpais.com/diario/1987/11/11/opinion/563583603_850215.html (Última consulta: 20 de febrero de 2013)
- Larnaudie, Olga, “Un memorial para América Latina. Clemente Padín en E.E.U.U”, *La Hora*, Uruguay, 21 de enero de 1990. En línea:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1242169/language/es-MX/Default.aspx> (Última consulta: 12 de julio de 2019)

Marchesi, Aldo, “La revolución fundida en los hierros de los “bandos” y el proyecto de monumento para la reconciliación”, *La Diaria*, Uruguay, 4 de junio de 2015. En línea: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/6/la-revolucion-fundida-en-los-hierros-de-los-bandos/> (Última consulta: 15 de junio de 2019)

“Vandalizaron el Memorial de los Detenidos Desaparecidos en el Cerro”, *La Diaria*, Uruguay, 27 de agosto de 2018. En línea: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2018/8/vandalizaron-el-memorial-de-los-detenidos-desaparecidos-en-el-cerro/> (Última consulta: 12 de abril de 2019)

Vinyes, Ricard, “La reconciliación como ideología”, *El País*, España, 12 de agosto de 2010. En línea: http://elpais.com/diario/2010/08/12/opinion/1281564012_850215.html (Última consulta: 5 de abril de 2019)

Webgrafía

Alexander Gray Associates

<https://www.alexandergray.com/>

Anáforas

<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>

Centro Cultural de España en Montevideo

<http://www.cce.org.uy/>

Desaparecidos Argentina

<http://www.desaparecidos.org/arg/>

Desaparecidos Uruguay

www.desaparecidos.org/uru/

GEIPAR (Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente)

www.geipar.udelar.edu.uy

Hammer Museum – Radical Women: Latin American art, 1960-1985 digital archive

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/>

Instituto Nacional de Estadística Uruguay

<http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-1963-1996>

Museo de la Memoria

<http://mume.montevideo.gub.uy/>

Museo Figari

<https://www.museofigari.gub.uy/>

Museo Nacional de Arte Reina Sofía

www.museoreinasofia.es

Museo Nacional de Artes Visuales

<http://mnav.gub.uy/cms.php>

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

www.macba.cat

Museum of Modern Art of New York

www.moma.org

Parlamento del Uruguay

www.parlamento.gob.uy

Red Conceptualismos del Sur

<https://redcsur.net/es/>

Tate Modern Gallery London

www.tate.org

United Nations Human Rights

<https://www.ohchr.org>

Filmografía

A las cinco en Punto. Dirigida por José Pedro Charlo. Uruguay: Producción Memoria y sociedad, 2004 (55 min.).

Arte Madí. Realizado por Aarón Yelín. RPG Producciones, 1997.

El círculo: las vidas de Henry Engler. Dirigida por José Pedro Charlo y Aldo Garay. Uruguay: Morocha Films/Sur Films, 2008 (92 min.).

Escuadrones de la muerte: la escuela francesa. Dirigida por Marie-Monique Robin. Francia: Idéale Audience, 2003 (61 min.).

La Doctrina del Shock. Dirigida por Michael Winterbotton y Mat Whitecross. Reino Unido: Renegade Pictures / Revolution Films, 2009 (79 min.).

Memorias de Mujeres. Dirigido por Virginia Martínez. Uruguay: Producción Melina Sicalos, 2005 (30 min.).

Migas de pan, Dirigida por Manane Rodríguez. Uruguay: Coproducción Uruguay-España; Xamalú Filmes / RCI producciones, 2016 (109 min.).

Secretos de Lucha. Dirigida por Maiana Bidegain. Uruguay-Francia: SMAC coproducción con France 3 Aquitaine y ETB, 2007 (85 min.).

Sobras de Arte, entre la nada y algo. Conversando con Ernesto Vila. Dirigida por Juan Ángel Urruzola. Uruguay, 2013 (31 min.).

Tupamaros: del penal a la llibertat. España: TV3, 1985 (21 min.).

Multimedia

Entrevista con Luis Camnitzer. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 3 de enero de 2019. En línea: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-luis-camnitzer> (Última consulta: 24 de abril de 2019)

Walter Benjamin leído/usado por César Rendueles. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 9 de febrero de 2015. En línea: <https://www.macba.cat/es/audio-biblioteca-abierta-cesar-rendueles> (Última consulta: 20 de mayo de 2019)

Padín, Clemente, *Por la Vida y por la Paz*. Palermo Boxing Club, Montevideo, 1988. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=ruGmAz-db6s> (Última consulta: 5 de septiembre de 2018).

_____, *Punto final*. En el marco del evento “Por la Memoria”, organizado por Teatro "El Galpón" y madres y familiares de uruguayos detenidos desaparecidos. Foyer del Teatro Solís, Montevideo, 23 de Setiembre de 2006. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=2m9c4g7wUro> (Última consulta: 20 de abril de 2013).

_____, *Memorial America Latina*. Yellow Spring, Chester Spring, Filadelfia, 4 noviembre de 1989. En línea: http://www.youtube.com/watch?v=GEYjPPC2M_Y (Última consulta: 7 de junio 2013).

_____, *Zona de Arte*. Realizado en el marco del “Fin de semana de la Acción, organizado por Alianza Francesa y Fundación de Arte Contemporáneo de Montevideo, Montevideo, 23 de Julio 1999.

_____, *Juan y María*. Montevideo, 16 de septiembre de 1988.

Entrevistas

Rodríguez, María Delma, “Entrevista a Horacio Faedo”, Colonia del Sacramento, Uruguay, 14 de octubre de 2009.

Medici, Antonella, “Entrevista a Horacio Faedo” (inédito). Colonia del Sacramento, Uruguay, enero-febrero de 2012.