



La memoria: un campo en disputa.

Usos y desusos del pasado reciente uruguayo

Memory as a disputed ground. Uses and misuses of the recent past in Uruguay

NURIA LORENTE QUERALT

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA) nurialorentequeralt@gmail.com

Doctoranda de Estudios Hispánicos avanzados en la Universitat de València.

Realiza su tesis doctoral sobre cuerpo y enfermedad en la cultura contemporánea.

RECIBIDO: 5 DE NOVIEMBRE DE 2016

ACEPTADO: 12 DE DICIEMBRE DE 2016

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

PALABRAS CLAVE: Memoria, representación, ficción, historia, literatura, testimonio, post-dictadura, industria cultural, *massmedia*.

ABSTRACT: The search for truth and justice for the crimes committed during the Uruguayan dictatorship is the great issue of the Uruguayan transition (1980-1989). This period of tensions was marked by an irreconcilable dialectic which formed a complex scenario during the 80s and 90s. In that context some narratives about the recent past disputed the legitimacy of State memory policies. This article presents a brief overview of the context and examines the emergence of new testimonial forms, and strategies of representation, focusing on the analysis of *Las cartas que no llegaron* (2000), of Mauricio Rosencof; *El furgón de los locos* (2001), of Carlos Liscano and the last sculptural production of Horacio Faedo.

KEY WORDS: Memory, representation, fiction, history, literature, testimony, post-dictatorship, cultural industry, mass media.

1. Gestión y uso del pasado en el Uruguay posdictatorial

27 de junio de 1973, el antiguo Presidente Constitucional uruguayo (1972-1973) Juan María Bordaberry Arocena, con el ferviente apoyo de las fuerzas armadas, disuelve las Cámaras de Senadores y Representantes y crea, en tiempo limitado, un Consejo de Estado que abrazará todo el poder. Los doce años de dictadura que recorrieron el cuerpo del país, marcado por el progresivo deterioro moral, social y económico van a arrastrar consigo una violencia, no solo física, sino también simbólica, que amenazaría la existencia misma del sujeto e imposibilitaría la permanencia de las redes de solidaridad social, imprescindibles para su supervivencia.

Con el paso del tiempo, exorcizar la dictadura, conjurando una actitud de resistencia y una cultura adversaria, que desactivase su potencial destructivo, se tornó entonces una tarea ineludible. Esta importante toma de conciencia colectiva, acompañada de un paradigma de intervención político-social decisivo marcaría la salida de la sociedad uruguaya de la dictadura cívico-militar¹. Se trata de un proceso lento que articula ya, aunque de forma difusa, las lógicas que caracterizarán la intervención social posterior, determinada por la demanda de rehabilitación moral de los vencidos, la búsqueda de los desaparecidos, la necesidad de una exhaustiva investigación historiográfica y, lo que más nos interesa, la profusión de un impactante inventario de representaciones culturales sobre la dictadura y la represión².

Esta contienda tuvo como momento clave la Ley de Amnistía que el Poder Ejecutivo envió al Parlamento, durante el gobierno de Sanguinetti y “que tenía como objeto central evitar el juicio a policías y militares acusados por violación de los derechos humanos con el objetivo de poner fin al pasado y no removerlo” (Gerardo Caetano y José Rilla, 2005: 394). Con esta ley de 1985 se inició una forma de relación con el pasado reciente taxativa, puesto que restringía la posibilidad de investigación judicial, perpetuando así la impunidad de aquellas identidades que llevaron a cabo los actos de Estado, impidiendo la condena de los mismos y, con todo ello, limitando el conocimiento de la verdad sobre lo acontecido a nivel jurisdiccional. Lo llamativo no es únicamente el contenido de esta Ley, sino las consecuencias que tuvo, puesto que, al mes siguiente de esta determinación se organizó un Referéndum con el objetivo de conseguir derrocar la ley, sin embargo, las fuerzas que reclamaban verdad y justicia perdieron ante un 54% de uruguayos que decidieron abrazar al silencio como forma de garantizar la amnistía nacional³.

En esta escena, José Rilla (2012) coloca, como telón de fondo, el avance de la globalización y el neoliberalismo en la sociedad uruguaya. Con el despliegue de estrategias aperturistas que sufrió Uruguay, durante este tiempo, conceptos como competencia, lucha económica, *marketing* y mercado entraron en escena, configurando, por una parte, un nuevo patrón económico, y por otra, un nuevo

¹ Esta concluyó con el Pacto del Club Naval, aprobado el 3 de agosto de 1984, donde los militares preservaron sus intereses a la vez que garantizaron el ascenso a la presidencia de Julio María Sanguinetti.

² El caso transicional uruguayo presenta como particularidad la insistente negociación entre los militares y los partidos, frente a otros países del Cono Sur: En Brasil, la democracia llegó controlada por los militares, quienes mantuvieron el poder durante todo este tiempo. En Argentina, no hubo negociación y la guerra por las Malvinas favoreció la retirada inmediata de los militares. Mientras que, en Chile, la polarización de su sistema de partidos determinó el fracaso de una primera transición en el 84 y prolongó el régimen autoritario por cinco años más.

³ La anulación de la misma por parte del Senado no tuvo lugar hasta el 2011.

modelo de sujeto competitivo, eficaz, útil e independiente. Inevitablemente, esta racionalidad neoliberal, con su consecuente reordenación de la lógica social, de la economía y de las instituciones, impulsó una forma de sociedad fundamentada en la rotura del tejido social y la aniquilación de la colectividad en pos de la desconfianza hacia el *otro*. Desde esta filosofía, la transición se resolvía como un catálogo de reformas que, ayudadas por las lógicas capitalistas, disolvían los movimientos sociales y *olvidaban* el pasado para poder construir el presente.

De manera que, durante los años 80 y buena parte de los 90 en Uruguay los procesos de memoria se gestionaron desde la esfera civil, mientras que las iniciativas institucionales, a nivel nacional, que tenían que reafirmar y apoyar estas reivindicaciones, fueron escasas. Entre las exiguas políticas estatales, en materia de conocimiento de la verdad, destacan las enfocadas a investigar, aparentemente, el paradero de los desaparecidos, como son la Comisión para la Paz (COMPAZ) en el año 2.000 y la Investigación Histórica Detenidos-Desaparecidos. Esta iniciativa que nacía como forma de ofrecer un paradigma de verdad e intervención, paradójicamente, acabó siendo criticada por una sociedad civil que veía en ella una forma factible de legitimar el silencio impuesto por el propio gobierno. Recordemos al respecto que esta comisión parlamentaria emitió numerosos informes que, con alguna asombrosa excepción, fueron remitidos a los tribunales de justicia con el objeto de proseguir la investigación sobre estas causas y, con el tiempo, olvidados y archivados por la *Ley de Caducidad*⁴.

Ante las inminentes protestas sociales por este pacto de silencio, los pedidos de disculpas públicas, que se sucedieron durante el 2.000, lograron el tímido reconocimiento del poder de sus responsabilidades políticas. Así pues, en ese año, los dos primeros artículos de la Ley Nº 18.596 cristalizaron el reconocimiento por parte del Estado uruguayo del: “Quebrantamiento del Estado de Derecho entre 1973 y 1985 [...] además de la responsabilidad del Estado en la realización de prácticas sistemáticas de torturas, desaparición forzada” (Ficha Nº 33 *Ley de reparaciones*. Cit. por Rilla, 2012). Este artículo no solo constituyó la declaración más significativa de estas responsabilidades, sino que comportó dos consecuencias importantes: por una parte, el Estado va asumiendo, tímidamente, lo acontecido y con este gesto se empieza a reconocer el derecho de los familiares a honrar la memoria de las víctimas. Pero, por otra parte, esta memoria estatal que se comienza a postular va a carecer de relevancia pública y se va sustentar en la reparación privada y la valoración meramente subjetiva del hecho histórico. Una maniobra, sin duda, tranquilizadora que, sagazmente, deja fuera el importante papel del sistema judicial en este acceso al pasado y que imposibilita su elaboración colectiva. Frente a esta estrategia descausalizada y apolítica, empiezan a surgir una serie de movimientos sociales y producciones culturales que se apartan de esa privatización de la memoria y articulan otras lógicas, más allá de las dinámicas estandarizadas y escasamente cuestionadoras que estaban invadiendo el paradigma de la memoria y explotándolo.

⁴ La ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, popularmente conocida como *Ley de Caducidad* y llamada peyorativamente *Ley de Impunidad* por sus detractores, estableció la caducidad del «ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto» (Rilla, 2012)

Ahora bien, frente a esta estrategia descausalizada y apolítica otras lógicas empiezan a emerger cuestionando la validez y los intereses de esta memoria que comenzaba a erigirse como hegemónica, partiendo de cuestiones, tales como: ¿cómo generar una actitud de reconocimiento colectivo de la realidad traumática a través de un testimonio particular?, ¿qué influencia tienen las secuelas de las violaciones de derechos humanos en términos psicosociales, jurídicos y éticos en el ejercicio de representación del trauma años después?, ¿cómo influyen las iniciativas de la memoria en la consciencia política de los ciudadanos?, ¿hasta qué punto este tipo de procesos de gestión de la memoria transfiguran la forma de testimoniar sobre lo acontecido años antes? y ¿qué cambios ha experimentado el sujeto que testimonia hasta tomar conciencia de las posibilidades creativas que tiene para hacerlo?

1.1. Del militante al artista: la crisis de identidad como inspiración

La pelea para que se realice justicia por los crímenes y los abusos cometidos empieza a ocupar, no solo la esfera social como estábamos viendo, sino también el plano personal. Algunas preguntas como ¿cómo vivir después de la dictadura? o ¿cómo referir todo lo que sucedió? empiezan a suscitar interés, puesto que mediante este tipo de conflictos los sujetos “que en pocos meses, pasaron de creer en una épica revolucionaria, casi triunfante, a ser víctimas de un poder aniquilador” (Sanseviero, 2012: 67) entienden que semiotizar la violencia sufrida, aprender a representarla y hacerla ingresar, esforzadamente, en un sistema racional comenzaba a ser, de algún modo, la única forma de pensarla y resignificarla. Partiendo de esta idea, los testimonios que comienzan a aparecer durante los últimos años de la dictadura (1980-1985) y los primeros de la transición (1985-1989), definen a la memoria desde la noción de deuda y obligación y le otorgan una labor reparadora moral y política⁵.

A medida que el sujeto, con la ayuda del tiempo, experimente una reapropiación comprensiva de lo sucedido y se distancie de ello, su relato va a adquirir tonalidades distintas a las que presenta cuando es abordado únicamente desde el pragmatismo de la experiencia, en líneas generales, de los primeros testimonios. De manera que lo que empieza siendo una interrogación sobre las consecuencias que el trauma ha tenido en los procesos subjetivos una reivindicación de los desaparecidos, poco a poco, va abriendo un diálogo activo con otros planteamientos, lenguajes y lógicas de sentido. Esta apertura de paradigmas favorecerá “la evolución de una subjetividad ideológica, militante, con ambición de monumentalidad a otra más condicionada por una ética de la escritura y la libertad personal” (Brando, 2015: 196) que les permitirá, a los testigos, tomar conciencia de otras estrategias para referir lo acontecido. Me interesa este paso de la experiencia a la toma de conciencia, puesto que da cuenta del proceso que nos preguntábamos: cómo se transforma el militante que representa lo vivido mediante un testimonio de cariz épico y revolucionario, en un artista que es consciente de las renovaciones del lenguaje y que utiliza para referir su trauma todos los

⁵ Toda esta primera etapa dio lugar a testimonios, por parte de las víctimas, que visibilizaron las posibilidades de saber más sobre las estructuras de poder, el funcionamiento interno de las cárceles y las responsabilidades durante la dictadura con novelas como: *Las manos en el fuego* (1985) de Ernesto González Bermejo, *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni, *Memorias del Calabozo* (1986) de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, *Tiene la palabra* (1984) de Tota Quinteros, *Mi habitación mi celda* (1987) de Lilian Celiberti, entre otras muchas.

dispositivos creativos que conoce y alcanza. En este proceso gradual, cuya clave obvia es la necesidad de un tiempo que permita al sujeto experimentar con el relato de lo vivido, está uno de los sentidos que posibilita entender la evolución, y sobre todo la novedad, de las producciones que emergen en los 90.

En esta línea, es sugerente y revelador el estudio de las obras de Mauricio Rosencof, (1933, Florida, Uruguay); Horacio Faedo (1928-2016, Riachuelo, Uruguay), y Carlos Liscano (1949, Montevideo, Uruguay). La vida de los tres autores está marcada por progresiones similares: el ingreso en el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), que se definiría como la guerrilla urbana de izquierda radical por excelencia durante los años 60 y principios de los 70; una segunda etapa marcada por el ingreso en prisión, fase temporal que determinará sus vidas, y una última etapa caracterizada por el abandono de las armas y la intrusión, en mayor o menor medida, en las arenas electorales. Si a nivel biográfico las etapas vitales son coincidentes, a nivel creativo sus producciones también lo son y sirven como revelador ejemplo de ese desplazamiento progresivo de sentido que comentábamos. Frente a sus primeros testimonios, en el caso de Rosencof: *El hijo que espera* (1988), *Memorias del Calabozo* (1989) o *El Bataraz* (1991); en el caso de Liscano: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *La mansión del tirano* (1992) o *El camino a Ítaca* (1994) y en el caso de Horacio Faedo su primera escultura vinculada al *Arte Madí*, sus producciones van a ir reparando en importantes cambios en la concepción de la creación hasta llegar a *Las cartas que no llegaron* (2000), de Mauricio Rosencof; *El furgón de los locos* (2001) de Carlos Liscano y la última producción escultórica de Horacio Faedo. Con este cambio se pone de manifiesto, por una parte cómo los tres buscan nuevos lenguajes que ya no cubren solo la voluntad de conocer el pasado y vincularse a él, en tanto que denuncia y reivindicación, sino también que sirvan para proyectar afectos, miedos, necesidades y deseos de su presente. Y, por otra la posibilidad de salirse, de desbancarse de una sintaxis cada vez más codificada que, por razones que veremos, se estaba proclamado como condición obligatoria para dar testimonio.

2. La convivencia de memorias: poéticas y políticas del recuerdo

Hasta aquí se nos dibuja un panorama determinado, en el plano político, por responsabilidades encubiertas y escasas políticas de visibilidad; en la esfera social, por reivindicaciones de derechos y demandas de justicia y, finalmente, en el plano cultural se manifiesta en forma de una gran cantidad de testimonios, en todos los formatos posibles, que presentan la complicada elaboración personal y colectiva del sufrimiento vivido y de sus efectos. Lo paradójico es que todo este exceso de memoria sobre el pasado va a estandarizar un tipo de lenguaje reconocible y a fijar un estilo identificable para hablar de lo sucedido. El problema es entonces ¿qué concepción de la memoria se deriva de esta sintaxis narrativa cada vez más codificada?

Por una parte, la fiebre por rememorar llega a las altas esferas y los discursos políticos y los currículos escolares van conformando una memoria oficializada, cada vez más hegemónica que

mellará en la esfera pública e irá colonizando el discurso social⁶. En el plano comercial los *mass media*, atentos a la demanda del consumidor, aprovechan el inminente protagonismo de la memoria en la esfera social y comienzan a impulsar campañas del recuerdo. En las librerías proliferan textos de novelistas, periodistas e historiadores. Presos políticos y familiares dan voz a programas radiofónicos, debates televisivos y docudramas. Se alzan museos ecuménicos y monumentos oficiales, se favorece un turismo histórico, se conmemoran fechas y se galardonan actitudes heroicas. Se desempolvan fotografías con semblantes alegres en color sepia y los uniformes arcaicos pueblan el discurso visual del pasado. La dictadura se instala como tema cinematográfico y la parrilla televisiva es colonizada por multitud de series de ficción histórica. Es decir, documentar la violencia de la dictadura se vuelve, para la industria cultural, un ejercicio rentable.

Si la dictadura es ahora, en el plano ficcional, una fuente de inspiración folletinesca de personajes reconocibles, tramas apasionadas, historietas entretenidas y simplicidades psicológicas, reducidas a vicisitudes personales que agradan al consumidor; en el plano real las reivindicaciones del pasado y las demandas de derechos también se reducen al consumo individual, al hecho puntual y pasan a convertirse en una preocupación privada. Limitar las demandas de justicia a simples motivos personales desactiva el peso social y el potencial colectivo de la memoria y evita la necesidad de fomentar políticas públicas sobre el pasado. No nos debe extrañar pues esta reflexión, puesto que emerge al mismo tiempo que el gobierno transicional uruguayo restringe la posibilidad de investigación judicial de las violaciones a los derechos humanos, impulsa una memoria de consenso que no incide en responsabilidades políticas, sino que reconcilia actitudes, iguala querellas y silencia culpas, en un ejercicio conveniente y tranquilizador⁷.

Todo ello da lugar a una narrativa plagada de trivializaciones de la violencia, clichés que igualan traumas y banalizaciones políticas, reconocible en películas como *Paisito* (2008) de la directora española Ana Díez, donde el conflicto es reducido a la historia de amor de sus protagonistas, ella uruguaya, él español, y su forzada separación; *Polvo nuestro que estás en los cielos* (2008) de la directora uruguaya Beatriz Flores Silva, en la que el estallido de la dictadura se vincula a los dramas personales de su protagonista. En docudramas como *Los uruguayos* (2006) de la brasileña Mariana Viñoles, en el que la revisión de la dictadura se circunscribe al nostálgico recuerdo, melancólico y feliz, de un grupo de ancianos cuya tonalidad emotiva restaba importancia a sus diferencias políticas. O en novelas como *La Balada de Johnny Sosa* (1990) de Mario Delgado, en la que pasado y presidio no caben en el libro y son apenas referencias distraídas en las primeras páginas. Desde la óptica de

⁶ Algunos textos determinantes, además de los citados en el cuerpo del texto, para reflexionar acerca de estos procesos que ocupan el epígrafe, pese a circunscribirse al ámbito español, han sido: Aguilar, P (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial; Trenzado Romero, M. (2000). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. CIS-S.XXI: Madrid; Vinyes, R. (2009) "La memoria del Estado" *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA; Peris Blanes, Jaume (2011): «Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España» [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 35-55, (2011).

⁷ El caso de Uruguay, cercano al español, contrasta con las experiencias de otros países de Europa y América Latina, que al salir de periodos dictatoriales han adoptado diferentes fórmulas de relación con el pasado basadas en la búsqueda de la verdad y/o la justicia. A partir de ahí, han buscado generar una cultura cívica basada en las enseñanzas de la memoria histórica, como se recoge en el interesante trabajo comparativo editado por Barhona, Aguilar y González (2002): *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*.

todos estos productos, la visión hegemónica de la memoria histórica consagra una lectura del pasado evocativa, con estructuras enunciativas simplificadas, texturas visuales confortables y finalidades más cercanas a la catarsis aristotélica, en cuanto al gusto por convocar los afectos del público, que al distanciamiento brechtiano, para lograr su perspectiva crítica.

Frente a la automatización de las lecturas sentimentales, pero conviviendo con ellas, emergen en la década de los noventa otros productos culturales que muestran la necesidad de conceptualizar una óptica distinta del pasado. Esta producción, frente a la hegemónica, visibiliza sus estrategias compositivas, explicita sus materiales, desnuda sus procesos de creación, incorpora comentarios críticos o, incluso, formula un nuevo lenguaje que legitima la parodia, la ficción o el cruce de discursos y materiales diversos para hablar de la catástrofe. Con ello, se inaugura una nueva textura de representación que ya no entiende la memoria como un macrorrelato completo y consensuado que agrada al espectador y lo complace, sino que proclama el carácter incompleto y fragmentario de toda reconstrucción traumática del pasado. Aparecen así producciones documentales como *La esperanza incierta* (1992) de Esteban Schroeder, *Los ojos en la nuca* (2001), del mexicano Rodrigo Plá, *La mañana siguiente* (2009) del uruguayo Gonzalo Regules o el reciente *Tus padres volverán* (2015) de Pablo Martínez Pessi; novelas como *La piel del otro: la novela de Amodio Pérez* (2001) de Hugo Fontana, *Arañas de Marte* (2009) de Gustavo Espinosa o las tres producciones culturales que trataremos.

En estas nuevas lecturas el dolor ya no es una licencia y la víctima ya no es el sujeto privilegiado de la representación que cuenta la verdad de lo que vivió, sino aquel que complejiza su propia verdad, desautorizándola por su carácter lacunario y diluyéndola en complejos e interesantes murales de voces heterogéneas que problematizan su versión y obstaculizan la sedante lectura hegemónica.

2.1. La ficción y el cruce de discursos otros: *las cartas que no llegaron*, Mauricio Rosencof

Inmersa en este itinerario, la novela de Rosencof, *Las cartas que no llegaron*, emerge en el año 2.000, en un contexto en el que las representaciones textuales sobre el encierro y la cárcel habían madurado ya los iniciales interrogantes. Desde esta madurez, toma posición en torno a la problemática de la representación del trauma y convoca un imaginario memorialístico que pone de manifiesto una nueva poética reflexiva que reúne diferentes procesos sociales violentos: la experiencia de su padre durante los pogromos en Polonia y, luego, su historia como soldado en la Primera Guerra Mundial; el día a día en el campo de concentración al que son deportados sus tíos polacos y, por último, los años de encarcelamiento que él mismo sufre en el contexto de la dictadura uruguaya. En este sentido, Rosencof asume el compromiso de desfocalizar el interés en un solo relato y trabaja, mediante el cruce de distintas experiencias, las diferentes formas de la violencia que atraviesan la historia de su familia. Para ello, sitúa en el centro del discurso los efectos traumáticos de esa experiencia, estableciendo una gramática capaz de conciliar, desde los ojos de Moishé, el protagonista, una selección de pasajes vitales con ciertas resonancias ligadas a la propia vida del autor que acaba trazando un inevitable juego de paralelismos biográficos⁸.

⁸ Rosencof, preso procedente de familia judía que inmigró a Uruguay, como Moishé, años más tarde se convertiría en uno de los rehenes del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, hasta ser capturado en el 1972.

De manera que, como iremos viendo, *Las cartas que no llegaron* es, por una parte, una obra que se funda en la matriz testimonial, epistolar y autobiográfica y, por otra, más interesante si cabe, un relato que atraviesa un proceso de ficcionalización para poner en juego ambas experiencias, la del autor y la del personaje, conjugándolas en un relato común. En *Memorias del calabozo*⁹, Rosencof y Huidobro priorizan una posición de enunciación en la que no gobierna la ficción¹⁰, sino más bien una concepción de la escritura como invitación a los sobrevivientes a resistir, como homenaje a los desaparecidos y como deber ante los caídos: “Nuestro testimonio es el de todos. Decidimos no hacer *literatura*, retocar sólo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito” (2010: 11).

En *Las cartas que no llegaron* hay una praxis diferente, puesto que los hechos novelados no están en función de una repercusión político-social inmediata, ya que están escritos mucho tiempo después de la experiencia carcelaria. Así pues, si en *Memorias del calabozo* la creatividad cumple una función doble, la de la resistencia política y la de la resistencia física, en *Las cartas que no llegaron* esta evolucionará hasta derivar en ficcionalidad, ya no tanto como estrategia de supervivencia, sino como ejercicio de reminiscencia e identificación.

Moishe opera con regímenes de enunciación marginales que, al no estar sustentados por unas coordenadas espacio-temporales contrastadas, o una genealogía anclada, necesitan de la imaginación. En relación al trabajo de Gatti (2011), la experiencia traumática desquicia tres de las variables constitutivas del sujeto y del acto de enunciación: la experiencia del nombre, puesto que se ataca a la identidad, la experiencia del tiempo, dado que se fractura lo lineal y la violación del espacio. Estas tres constantes vulneradas impiden que el sujeto se defina atendiendo a sus orígenes. Por ello mismo, la idiosincrasia quebrantada de la familia de Moishe hace que este busque en los mecanismos discursivos un espacio de reflexión y autoexploración. Así pues, fuera de toda idea totalizadora del texto, la construcción narrativa está marcada por la prosa fragmentaria, el patente simbolismo y la dificultad de decir, dando lugar a un texto de carácter incompleto y lacunario estructurado en tres partes.

En la primera parte de la novela se configura el imaginario familiar a partir del tamiz de la infancia. La historia se desdobra, mediante el juego de la intertextualidad: Montevideo y Polonia se nos presentan a partir del filtro de Moishe, quién narra su entorno y las cartas de la tía encerrada en un campo de concentración nazi. Estas cartas recogen la voz discontinua, entrecortada de los prisioneros de Treblinka y la gravitación de una muerte siempre presente: “Estas cartas nunca te van a llegar. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar. Que Moishe sepa que son nuestras [...] Moishe es también todos nosotros” (2000: 41-42). Una alianza familiar que se rasgará cuando el elemento epistolar desaparezca: “Después de la guerra con España vino

⁹ Relato testimonial publicado entre 1987 y 1988 en el que Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro narran la experiencia carcelaria que vivieron entre septiembre de 1973 y marzo de 1985 junto con otros presos por su militancia en el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros.

¹⁰ El año de publicación de *Memorias del calabozo* (1987-1988), coincide con la aprobación del referéndum popular de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (1987), incluso en el propio texto se llega a hacer referencia a él: «A este presente combativo, en el que otro plebiscito pugna para que el telón de plomo del olvido no cubra de impunidad a aquellos que nos deben [...] el destino de los que no han acabado de morir, los crímenes» (2010: 138-139).

otra. El que no vino más fue el cartero [...] porque las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca” (2000:13-14).

Si en la primera parte estos núcleos problemáticos aparecen circunscritos a las epístolas, en la segunda parte se nos presenta un narrador adulto que va a iniciar un ejercicio de afirmación personal sorteando el terrorismo de estado al que está sometido. La novela adquiere entonces cierto carácter cíclico, si la tía pensaba la escritura como acto redentor, él va a dirigirse a su padre, utilizando “un mecanismo apelativo insistente fundamentado en una correspondencia imaginaria” (Wasem, 2003:13).

Isaac Rosencof, figura paterna ausente, será invocado de forma obstinada, casi obsesiva, en una instancia enunciativa que sublima la incertidumbre de la voz perdida: “Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía, y que te escribo hoy, mi Viejo, donde sí puedo [...] No te pienso hablando, mi Viejo, no puedo. Te pienso escribiendo” (2000, 94-95). Lo interesante de esta correspondencia es su función, puesto que más allá de un mero carácter referencial, las epístolas no tienen la función de anunciar, puesto que las ausencias hacen que la comunicación no se logre, sino de rememorar.

La posibilidad de reubicar los orígenes escribiendo se conjuga, en la tercera y última parte con la recolecta de documentos, de alegatos testimoniales, de recapitulaciones que remiten a esa memoria dañada. Toda esta búsqueda insistente de nuevas voces que le ayuden a fraguar el entramado familiar le lleva incluso a encumbrar una apología del logos en las últimas páginas cuando Moishe, especulando sobre el misterio de la experiencia vivida, alude a la Palabra, casi como una ensoñación, una plegaria de significante inteligible, pero de significado claro, un vocablo con el que se abre un puente de reminiscencia, de conexión con su padre. Con ello, más que como verdad o como estrategia de ficción, la escritura se resuelve como oficio de una memoria que aparece figurada como un cruce de voces que enlazan lógicas de poder que se repiten y discursos históricos que no cesan.

Así pues, esta mirada crítica implica rescatar a la memoria de su “carácter aislado y museológico y entenderla en su concreta dinámica histórica” (Traballi, 2014: 79), en un ejercicio en el que recordar será empezar a encontrarse a sí mismo, a pertenecer a esa historia que reconstruye.

2.1.1. La caja de zapatos como fenomenología de la ausencia

La representación de este mundo resquebrajado, visto desde los ojos de Moishé, permite que el discurso del protagonista vaya más allá, en términos narrativos, del relato confortable que acostumbra la voz del niño y conforme una textura evocativa con distintos efectos de memoria. Los vacíos en el discurso deben pensarse en relación a los tiempos de su infancia tan dislocada como diferente a la del resto de su familia. Sus padres y su hermano son descendientes de las persecuciones, las vejaciones, de la humillación europea y, sin duda, de la posterior migración. Él, sin embargo, sobrelleva un vacío identitario manifiesto, puesto que no pertenece a esa historia anterior al haber nacido ya en Uruguay. La presencia de este horror ancorado en el tejido familiar y el clima social se descubre como un vértigo de experiencias yuxtapuestas y cíclicas, por ello, una de las obsesiones de Moishe durante todo el recorrido testimonial será intentar identificar las lógicas subyacentes de la historia de su familia que puedan dar coherencia a su propia vida.

En este sentido, es pertinente apuntar la importancia que, más allá del análisis estructural, tiene la caja de zapatos que contiene las fotografías familiares: “Mi madre tiene una pila de fotos así de grandes en una caja de zapatos. Y mi mamá guarda a sus hermanas, a la mámele, que es la mama de ella [...] yo le pregunto ¿y por qué no vienen?, ¿y cómo van a venir?” (2000:20). Esta serie fotográfica que, aparentemente, carece de valor narrativo permite al protagonista encontrar en las 11 imágenes la posibilidad de empezar un diálogo con lo visual de valor ético, estético y político. Todas estas imágenes, supuestamente, incongruentes y poco significativas, apuntan a una realidad extradiscursiva, cuya operatoria es mucho más compleja que el mero referente visual al que aluden. En palabras de Didi-Huberman: “esta técnica de descontextualizar permitiría reinventar la fotografía, rompiendo estereotipos y verdades evidentes, para mostrar otros sentidos que escapan de la convención visual y que encierran las miradas de quién ve y de quién mira” (2003: 7). Esta nueva óptica del fenómeno visual permite, por una parte, acabar con la idea ontológica de la imagen, como portadora de verdades evidentes y totalizadoras y, por otra, reconfigurarla como productora de significados culturales nuevos. Si pensamos que no hay en la imagen una idea totalizadora del mundo, como defendía Barthes (2011) sino lagunas, vacíos y cruce de discursos, podemos empezar por desgranar estas complejas relaciones entre imagen y referente. Si el cuerpo era para Foucault el discurso de lo vivido (2002), la estrategia de las imágenes es para Rosencof el ejercicio desde el que pensar las relaciones inmediatas entre sujeto e imagen familiar. Quizás en este sentido la imagen más significativa sea la de la abuela:



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

A través del análisis de la fotografía de la abuela y la recepción de Moishé, haciendo referencia a lo que su familia le cuenta entendemos cómo la imagen sola no actúa como vía de acceso directo al pasado, sino, en términos de Didi Huberman “la imagen deviene comprensible por lo que entrega, por su capacidad de apertura y relación con otros referentes” (1997:32). De este modo hace de la memoria aquello que está en proceso de originarse.

El hecho de que Moishé busque reconocerse a partir de los sujetos *otros* de esas imágenes de cuenta de hasta qué punto Rosencof destruye la idea de la subjetividad absoluta y definen al sujeto como un cuerpo performativo y al cuerpo como “un lugar de producción de sentido sobre las imágenes de *otro*”. (D’ Angelo, 2010: 239), de esta manera la corporalidad se resuelve como lugar de la experiencia perceptiva del mundo y la identidad como cruce de discursos. Esa capacidad de resignificar hace que la fotografía, en palabras de Roland Barthes, “se convierta en un yo mismo como *otro*, en una disociación de la conciencia de identidad” (2011: 33).

Así pues, aunque él no se reconoce en estos sujetos, sí encuentra en ellos una suerte de compromiso afectivo que le impulsa a llevar a cabo una búsqueda de sentido de aquello que ve, en relación a aquello que le cuentan:



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

El niño es capaz de ver el *punctum*¹¹ de la fotografía de su padre que va más allá de cómo van ataviados los protagonistas o el momento que representan, puesto que lo verdaderamente significativo es la acritud de los rostros marcados por la violencia. Por ello, más allá de interpretar las fotografías como activadoras de recuerdos completos en sí, puesto que Moishé no tiene, debemos desplazar el recuerdo a los márgenes. Según Huberman (2003), es necesario olvidar la idea de que la fotografía rememora el pasado en su totalidad, lo que verdaderamente hace es “ser testimonio de que

¹¹ Término acuñado por Roland Barthes para referirse a lo punzante, lo desestabilizador en una fotografía.

lo que veo ha sido” (Barthes, 2011: 94). En esta línea, todas las imágenes, pese a ser apaciblemente familiares, son tan críticas como inquietantes, puesto que la carencia de manifestación evidente del sentido de la catástrofe hace que sean imágenes reflexivas y, en ese sentido “las fotografías son subversivas porque no asustan, trastornan o estigmatizan, sino porque obligan a pensar” (Barthes, 2011: 56).

Lo interesante, para lo que nos ocupa, del planteamiento de Barthes es ver en qué sentido esa ausencia de espectacularización¹² nos permite trasgredir el *pathos* que se desprende de la fotografía para poder pensarla como tejido significativo y contradictorio. Es decir, en las imágenes Rosencof hace que el *punctum*, que veíamos antes en el rostro serio del padre, no resida únicamente en la fotografía, sino en el *spectrum* o referente y en el texto que remite a ella. La copresencia de estos elementos discontinuos revela sentidos escondidos que escapan de la “homogeneidad cultural, del adiestramiento moral y político” (Barthes, 2011: 44). Por ejemplo, la siguiente fotografía muestra a tres niños, zapatos resplandecientes y semblantes de la época, una escena aparentemente tranquila, armónica:



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

En este caso el *punctum* barthesiano se da en la dislocación entre texto e imagen. De manera que el texto enfrenta la imagen serena de la fotografía y la violenta reminiscencia del relato de su madre. Esta doble mirada busca deliberadamente alcanzar el extrañamiento para intensificar las líneas de sentido entre mirada y lectura de la imagen.

Más allá de las fotografías que tienen una conexión umbilical con el pasado hay una que llama la atención especialmente, puesto que de repente en la esfera privada irrumpe la puerta de entrada del

¹² Por *espectacularización* entiendo estrategias visuales que se recrean en el sentimiento generado por la realidad representada y no centran su atención en la herida, simbólicamente recogida, que traslucen esas imágenes.

campo de exterminio de Auschwitz. Una imagen que, trasgrediendo “la cómoda serie previsible de rostros monótonos” (Traballi 2007: 35), añade nuevas significaciones al texto.



La intromisión de este tipo de imágenes logra irrumpir la linealidad del discurso, a la vez que resemantiza, contextualiza y borda, en lo visual, la textura traumática que caracteriza al texto.

Todo este ejercicio entorno a la mirada y la memoria resuelve que la imagen pase a entenderse como representación performativa, de ahí la necesidad de entender la imagen, no como un documento fosilizado en una vitrina, sino como un relato cíclico, en continuo fluir, del que forman parte otros discursos. Dicho de otro modo como forma de “concebir los espacios de lectura abiertos por sus imágenes como lugares de convivencia entre tiempos dispares y realidades culturales que nos incluyen” (Le Breton, 2002: 32). De manera que, el pasado se vincula con el momento de recepción, con la historia que se nos cuenta y con el relato que los familiares revelan, así pues, lo que se observa y lo que puede suscitar el hecho de observarlo rompe la vitrina de la realidad del pasado en tanto que pasado.

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

2.2.Desde y hacia el pasado: la escritura del yo en *El furgón de los locos*, Carlos Liscano

Tras trece años en prisión por pertenecer al Movimiento Tupamaro y un largo tiempo posterior de exilio en Suecia, para distanciarse físicamente de todo aquel escenario de dolor, Carlos Liscano escribe *El furgón de los locos* (2001) con un tono reflexivo que deja atrás el de lógica confrontativa

que había marcado sus primeros testimonios. De manera que en su escritura se observan ya nuevas formas que ya no se centran en el conflicto del escritor con la muerte, crucial mientras estaba en prisión, sino en otro eje central de su escritura: el del conflicto del escritor con la vida de después. Un valor fundamental e innegable del testimonio de Liscano, en este sentido, será el de haber encontrado otra forma de entereza y dignidad en la víctima que ya no pasa por la superficialidad del héroe, sino por la capacidad del hombre de *decir* su debilidad.

En esta línea, para empezar a analizar el testimonio de Liscano es necesario preguntarse por la relación que existe entre este acto de tomar la palabra y el lugar en el que se da, puesto que es precisamente en el contexto determinado de la cárcel donde el autor descubre su vocación de escritor. De este modo, el aislamiento carcelario será el tema crucial en los testimonios, puesto que a diferencia de otras dictaduras del Cono Sur en las que se practicaron fusilamientos sistemáticos -Chile- o desapariciones forzadas masivas -Argentina-, la modalidad represiva que caracterizó al régimen uruguayo fue el encarcelamiento masivo y prolongado. La necesidad de poder cuestionar lo vivido durante ese periodo de reclusión aparece pues como condición necesaria en sus reflexiones para, por una parte desprenderse de ese *deber ser del combatiente* que hablábamos al principio, pero también para escapar de esa *obligación de ser víctima*. Como en el caso de Rosencof, aparece una posición de sujeto autorial que se vehicula con la experiencia traumática, pero cuya modalidad discursiva ha relegado el fulgor de épocas pasadas¹³.

En esta línea, el *nosotros* de la vertiente épica se diluye para dar paso al *yo* de la experiencia personal y el resentimiento hacía quiénes propiciaron ese dolor queda eclipsado por la autoexploración, por la necesidad obsesiva de asumir una identidad en condiciones extremas. Para poder pensar sobre ello partiremos de la siguiente afirmación que, con contundencia, revelaba el autor después de experimentar el periplo carcelario: “Más que hombre soy umbral”, llegó a definirse. El epígrafe es significativo, puesto que desde el primer momento el propio sujeto no niega una identidad espacial, sino que se construye en ella, situándose en un *más allá*, en un vacío territorial. La cita, de este modo, constituye una importante información de la dimensión pragmática de la obra, puesto que inscribe las coordenadas espaciales y la posición textual del sujeto en ella. La fijación de este marco espacio-temporal se ve tambaleado por el principio de la novela: “Hace días que estoy en un cuartel del Ejército. Acaban de traerme a la sala de tortura [...] Se oyen gritos. No pienso en nada. O pienso en mi cuerpo. No lo pienso: siento mi cuerpo” (Liscano, 2001:7). El texto va más allá y el umbral se resuelve como un espacio de sufrimiento. La utilización del artículo indefinido *un* y la falta de certeza temporal del fragmento inicial anterior, reescriben esa ausencia con la que abríamos el apartado y recomponen los núcleos básicos del vacío inicial en el que el sujeto se diluía.

La prisión será, en este sentido, el eje de tiempo que la narración establece como central, puesto que teniendo a este como referencia, el narrador contará hacia atrás, momentos de su infancia,

¹³En este sentido pienso en novelas como: *La espera* (2001) de María Constanza, *La leyenda de Yessi Macchi* (2000) de Silvia Sala o los relatos colectivos: *Memorias para armar* (2001-2002) y *De la desmemoria al olvido* (2002) cuyas lógicas van más allá de la denuncia del puro suceso histórico, frente a relatos como: *Memorias de la resistencia* (2000) de Hugo Cores, *Sara buscando a Simón* (1997) de Carlos Amorín o *Los fusilamientos de abril* (2002) de Virginia Martínez, puesto que comparten con las anteriores la cronología, pero se circunscriben a novelar las memorias de militantes políticos.

la persecución y la tortura y hacia delante, el momento que enterró a sus padres. Así pues, en el capítulo uno Liscano da un giro temporal, rompiendo con la linealidad discursiva: “Acabo de cumplir siete años. Estoy aprendiendo la hora, pero no tengo reloj. En esta época sólo los adultos tienen reloj. Un reloj es un instrumento serio, caro, de mucho cuidado. No se le entrega a los niños”. (Liscano, 2001: 10). Esa ausencia de reloj a la que el pequeño hace referencia sirve como nexo entre la infancia y el tiempo del trauma, poniendo de manifiesto el tiempo como forma de control y privilegio de quién tiene el poder. De manera que esta posición de inferioridad del sujeto en el relato determinará la voz con la que se narra la experiencia.

Así pues, como vemos el narrador crea una estructura meditada y una forma depurada de la escritura que es fruto de un intenso trabajo, tanto con el lenguaje, a nivel estético, como con el duelo, a nivel simbólico. Esta permutación incesante de los tiempos da lugar a una dinámica textual autobiográfica y metadiscursiva, orientada a deliberar sobre el *pensar rememorante* y el que será el aspecto fundamental de su poética: la relación entre cuerpo y lenguaje. El cuerpo, constructo cultural discursivo, se despliega en Liscano a través de múltiples direcciones y figuraciones para poder leerse como: “Materialidad física, construcción simbólica, representación, presencia y ausencia, como huella, como inscripción de la historia, cuerpo-vida, cuerpo-muerte, cuerpo vivo, cuerpo como testigo” (Del Campo, 2016: 3).

En este sentido, dado que los recuerdos no pueden transformarse en experiencias narrativas neutras sin más, toda la relación con el lenguaje parece atravesar, de forma necesaria, lo corporal. El cuerpo, más allá del tiempo, se asienta como espacio de la experiencia, como productor de sentidos y como *locus* en el que se cruzan distintas prácticas sociales desde las que pensar el yo. De manera que, Liscano configura una gramática escrita coherente que combina los esquemas de percepción con la producción de sentido de los recuerdos, es más, en muchas ocasiones la reconstrucción de lo acontecido años antes, en el penal, es desplazado por el registro de las sensaciones. Así pues, despliega, a través de una serie de estrategias discursivas ese vértigo del umbral que veníamos comentando, mediante las líneas de sentido abiertas por la desubjetivización a la que ha sido sometido el individuo.

El paulatino aislamiento del cuerpo con respecto a la consciencia va a conllevar la imposibilidad de pensarse como sujeto, la dificultad de ordenarse y reconocerse a sí mismo. Desligado de la identidad, lo corporal casi adquiere una autonomía propia, “No lo pienso: siento mi cuerpo. Está sucio, golpeado, cansado, huele mal, tiene sueño, hambre. En este momento en el mundo somos mi cuerpo y yo” (2001: 1). El cuerpo deja de pertenecerle, la voz textual hace referencia a ese vacío, a ese proceso de expoliación y distanciamiento de la pura materia corpórea y la consciencia, puesto que este adquiere independencia y siente por sí mismo. Justo ahí, en ese desplazamiento es donde encontramos la paradoja principal: Liscano enuncia *mi cuerpo*, para describir un proceso de desidentificación, para poner de manifiesto un juego de exclusiones pero, entonces ¿a quién pertenece esa voz que se apropia de la materialidad corpórea? Esa postura insostenible, esa contradicción invita a pensar en una posición casi fantasmal, en una voz que se construye en las fronteras de la subjetivización y la cosificación.

Lo que nos interesa es reconocer, partiendo de esta base, como el cuerpo se convierte, como lo era la fotografía familiar o la figura del padre en Rosencof, en el engranaje posibilitador de la mirada

retrospectiva, en la figura de origen, en el archivo de la memoria necesario para que el propio sujeto sea capaz de relatar la fractura sin que esto fracture el texto. No quiero decir con ello que el proceso de reconstrucción del sujeto no implique, necesariamente, un texto con fisuras y contradicciones, puesto que estas son indisociables de toda manifestación emocional después de una experiencia traumática. Sino que, en *El furgón de los locos* el lenguaje es más reflexivo, resultado de todo un proceso de meditación sobre el trauma y la catástrofe sufrida, previo al acto de enunciación. Dicha afirmación requeriría una extensa digresión que detallase hasta qué punto la estrategia de reconstrucción personal que ha posibilitado el paso del tiempo permite a Liscano, y otros autores, hablar de su propio desgarró sin identificarse plenamente con él. Sin embargo, considero oportuno apuntar, como clave principal para poder pensarlo rápidamente, a la peculiaridad del enunciado. Este muestra, con determinados instantes de verdadera crudeza, esa representación del dolor corporal, en su estrategia de acentuar la rotura de lo orgánico, haciendo sucumbir a lo consciente. Sin embargo, más allá del enunciado en sí, violento e impactante, la voz que lo enuncia no aparece, como sí lo hacía en otros casos, desbordada y excedida, sino que conlleva una complejidad enunciativa que va más allá del torrente de sensaciones y que ya ha afrontado la incapacidad de suturar esa experiencia traumática. Recogiendo la cita que anotábamos al principio, el propio Liscano al preguntarle por qué había tardado tanto en relatar su experiencia de la tortura respondía de forma contundente que había estado buscando cómo contarla, cómo ordenar esa experiencia fragmentada. Así pues, la situación desasogante que recogía la desconexión entre subjetividad y corporalidad, en *El furgón de los locos* centraba su potencialidad en la narración, en un impresionante discurso experiencial, pero no en la voz enunciativa que, como Liscano apuntaba había experimentado ya un distanciamiento temporal que le permitía hablar de ese desgarró sin que el sujeto textual y el individuo autorial se adhirieran.

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

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

Esto permite poner en funcionamiento dos lógicas aparentemente irreconciliables: la del torturador y la del torturado, resemantizando sus representaciones. Para llegar, en *El furgón de los locos*, a este diálogo con el cuerpo, que comentábamos, y a mirar al torturador como a un semejante ha sido necesario atravesar, aquello que explicábamos en los primeros putos: el proceso de

desprenderse del deber ser de la moral del combatiente sin caer en el lugar de la víctima. En este sentido, Liscano propone la apertura de un espacio textual en el que la destrucción del mal absoluto le permita resquebrar la polarización dominante entre el bien y el mal de la dictadura y reflexionar sobre la condición humana del torturador, comenta: “El torturador es igual que uno, habla el mismo idioma, pertenece a la misma sociedad, tiene los mismos valores y prejuicios que uno, ¿de dónde sale, dónde se forma un individuo así?” (Liscano, 2001: 103). O, incluso: “Los médicos militares no se forman en los cuarteles, se forman en la Universidad. Uno podría preguntarse cómo la misma Universidad que forma a los médicos que mueren en la tortura, forma a los que ayudan a torturar”. (Liscano, 2001: 62-63). Arendt (1965) reflexionó en su estudio sobre los juicios a Eichmann sobre el concepto de crimen y la monstruosidad de quién lo perpetraba. Liscano recupera dialectalmente este debate¹⁴, poniendo de manifiesto, a través de su propia experiencia la amoralidad y el acriticismo que aparta a los torturadores de la monstruosidad con la que habían sido tildados y pone en evidencia la disolución del individuo en una red de poder institucionalizada y fundamentada en el reparto de cargos. Esta burocratización permitía desligar los actos violentos de las reflexiones éticas y morales posibles, se percibe, en *El furgón de los locos*, en la cercanía entre una figura y otra hasta tal punto que la narración no diferencia las marcas de uno y otro, los guiones desaparecen y las intervenciones son distinguidas mediante comillas integradas en el discurso de quién narra: “A veces cuando no tienen a quién interrogar ni saben qué preguntar, hacen un repaso por si acaso” (Liscano, 2001: 55).

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

Lo siniestro de este acercamiento peligroso, desde la ironía, es cómo el narrador hace percibir al lector que la voz de ese otro que lo ha torturado está dentro de sí, forma parte de su vida, de su historia y de su lenguaje. Este proceso intersubjetivo matiza cierto momento ético de autosubjetivación que pasa por la reinención personal de una nueva posición, individual y colectiva, de sujeto. Es decir, a la vez que inaugura una nueva perspectiva respecto al torturador, trata de reinventar esa posición en relación con una nueva concepción de la víctima.

En este periplo narrativo, entrelazando fogonazos de un pasado atravesado por la violencia y al hilo de una imagen del trauma que franquea la ficción y el testimonio, Liscano consigue que la escritura del pasado se libere de la sacralidad atribuida al testigo y asuma su condición de relato desarmable e incompleto. De este modo inaugura, como clave imprescindible en las escrituras de esta nueva década, la voluntad de conocerse a sí mismo a través del complicado ejercicio de la autoficción¹⁵,

¹⁴ Pienso en algunos estudios que han sido imprescindibles en este trabajo para reflexionar acerca de la figura del torturador: Arendt, Hannah (1965). *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press. Arendt, Hannah (1979). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. Bernstein, Richard (2004). *El mal radical. Una indagación filosófica*. Buenos Aires: Lilmod. Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer, El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, entre otros.

¹⁵ Philippe Gasparini, en *Autofiction* (2008) reflexiona acerca de la autoficción com recurso para pensar lo autobiográfico, en este proceso de elaboración del yo al someterse a la dimensión del acto enunciativo: “Le mot « autofiction » désigne aujourd’hui un lieu d’incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion” (2008:7).

no solo como espacio de reflexión personal, sino como estrategia de disección de los procesos compositivos sobre los que se sustenta la novela, más allá de los procedimientos que la industria cultural ha fijado para hacerlo.

2.3. La brecha como lugar habitable: la escultura de Horacio Faedo

En el centro de este cambio de paradigma que venimos señalando, el de repensar las interdependencias y tensiones existentes entre lo sucedido y su elaboración, está la intención de los autores de redefinir los límites de la expresión artística para poder hacerlo. Esta última reflexión ha sido el punto de partida del escultor y poeta uruguayo Horacio Faedo (1928-2016), quién situándose en la brecha misma de la catástrofe, ha formulado interesantes debates que cruzan las dialécticas de la subjetividad, el cuerpo y la mirada, acercándose, de este modo, a la relación entre imagen, testigo, memoria y recepción. El autor parte de una reflexión en torno a un escenario concreto desde el que pensar la subjetividad: el cuerpo constreñido, alterado y corrompido del preso después de la tortura. El uruguayo configura su posición artística desde ahí y asume la historicidad del cuerpo y la posibilidad de que en virtud de sus marcas significantes se pueda apelar a la construcción de una memoria fragmentaria, abierta y significativa en sí misma.

Horacio Faedo perteneció en sus inicios al Movimiento Madí¹⁶, esta interesante propuesta atravesaba todas las posibilidades que derivan de la continuidad de la obra de arte, traspasando la literatura, la pintura, la escultura o la danza, entre otras, en una especie de apología de la creación y la invención. La mayor parte de su obra se desarrolló a partir de 1982, inmediatamente después de salir del Penal de Libertad en el que acabó tras haber estado preso en los cuarteles de Colonia y Montevideo. De manera que, desde un principio, esos nueve años de encierro van a resonar constantemente en su obra. El proceso de creación artística, marcado por la experiencia carcelaria, abandonará la idea de obra como producto de un saber intuitivo, para pensarla fuera de los términos del arte representativo. La ética de la corriente Madí pues, más allá de entender el arte en términos de creación romántica, estuvo caracterizada por un fuerte componente social que buscaba hacer del objeto artístico un objeto autónomo, accesible universalmente, mediante un lenguaje propio y referencial. Faedo comienza, desde esta ética escultórica, su constante búsqueda de los límites de la forma que tanto le obsesionaría. En lo artístico es la época de las máscaras africanas, de la iconografía indoamericana y de la pérdida de la delimitación de los contornos en sus esculturas.

Su arte comienza a adquirir un estatus de sentido o más bien de sin sentido, que entiende la abstracción como forma de crear un lenguaje propio. Esta idea le permite configurar una memoria que descorporiza al sujeto esculpido, posibilitando la adopción de funciones y roles no asignados y ampliando, de ese modo, su calidad significativa, sin por ello reemplazar la naturaleza de aquello que representan. Si en los discursos narrativos comentados antes éramos conscientes de un conjunto de recelos y sospechas en torno a la relación de los textos con la objetividad y de la ausencia de verdad absoluta en ellos, en la escultura de Faedo ese vicario y fragmentario carácter de la memoria se

¹⁶ De cuya relación son testigo sus poesías publicadas en la revista *Arte Madí* y en el libro *Antología Madí* (1955), como también lo es su primera escultura de 1954.

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

Su mérito, en esta configuración de la fisionomía del trauma, es fruto del periplo al que somete a su protagonista indiscutible: el hierro, quién sufre el itinerario del prisionero. Pero, entonces: ¿Cómo visibilizar el trauma? ¿Cómo traducir lo intransferible a partir del hierro? ¿De qué modo revelar las secuelas de lo vivido con a escultura? ¿Hasta qué punto es necesario y posible figurativizarlo? ¿Dispone la víctima de un lenguaje específico para hacerlo? ¿Es la abstracción, en escultura, una forma de restarle peso al trauma y, con ello, de restarle respeto?

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

El escultor parte de esa premisa básica para modelar figuras que evitan cualquier tipo de dialéctica con el espacio, puesto que están sacadas de su marco original, descontextualizadas, una



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

connotación no muy lejana a la que Blanca Buda aludía en su testimonio recogido en el material documental de Gabriel Bucheli: “Éramos recortes pegados en espacios vacíos, sin nada con lo que poder identificarnos” (Bucheli, 2005: 44) , es decir, figuras, tanto la de la presa, como la de la escultura que impactan por el mismo hecho de hallarse desligadas, extraídas, suspendidas en un espacio y un tiempo ilusorios e imposibles.

De este modo, si el material y el espacio son significativos, también lo es la forma de individualizar lo que se representa: siempre de forma individual, solitaria, apartada de lo colectivo, de cualquier tipo de fricción con lo *otro*, tal y como Graciela Seoane, presa durante tres años del Penal de

Punta Rieles, explicaba la soledad: “Trataban de que vos no fueras vos [...] de que te incomunicaras; no podías comunicarte con otro sector [...] te sancionaban” (Martínez, 2005). Es decir, un control microfísico del cuerpo (Foucault, 1975), las relaciones y los hábitos que Faedo representa mediante el desapego absoluto del conjunto social.

Ejemplo de estos tres ejes cruciales en el estudio de su obra: material que, por su condición de reciclaje, se resignifica, espacio vacíos que no abrazan a la figura, sino que la repelen y disertación de la soledad como metáfora de la rotura del tejido social, sería la figura de su *Caminante*, casi como una especie de reducción al absurdo del de Giacometti¹⁷.

Así pues, Faedo ofrece una nueva lógica de representación al establecer un inteligente diálogo entre un lenguaje figurativo que modela la experiencia y talla el recuerdo y, a su vez, una apuesta por la abstracción aludiendo a esa experiencia límite, a la violencia arrasadora que imposibilita el recuerdo



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

total. De manera que, lo acontecido se convierte en un esbozo de lo vivido en tensión constante con la dificultad de poder recordarlo, de racionalizarlo. La distorsión de lo real y la apuesta por lo escasamente antropomórfico colma la exigencia de una mirada dislocada y pondrá en tela de juicio la posibilidad de rescatar el rostro en una reflexión similar a la que Jean Clair daba sobre el rostro para las S.S: “El campo era el lugar de los no-rostros, de esas cabezas sin mirada y los cuerpos reducidos a sarmientos [...] el rostro no puede representar el dolor tal cual se siente dentro, pues no tiene formas ni límites y mucho menos palabras” (Clair, 2007: 52). Esa tensión entre el esbozo y la realización de la figura humana, no solo da cuenta de la dificultad de representar la conmoción interna, sino que, mediante un procedimiento similar al del pincel del chileno Guillermo Núñez, simboliza el proceso de cosificación al que el preso fue sometido.

Un ejemplo de ello sería la figura que vemos a nuestra derecha, esta ya ni si quiera tiene nombre con el que identificarla, aludiendo a algo similar a lo que Brenda Peña testificaba en el documental de Martínez: “Nada más llegás, te dicen el número y ahí terminaste, te convertiste en un

¹⁷ *L'Homme qui marche I* (1961) de Alberto Giacometti, quién recogió en el acto de andar, la fuerza vital del hombre solitario, símbolo del equilibrio de la humanidad.

número” (Martínez, 2005). La escultura, igual que el testimonio, materializa la imposibilidad de pensarse como un sujeto total.



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

Respecto a este itinerario de cosificación es interesante la manera con la que recupera Faedo la rotura y separación de consciencia y cuerpo que veíamos en Liscano. El hierro que ha pasado por un proceso de aislamiento y represión es ahora retorcido, estirado, llevado al borde del desgarrar. La cuerda tira de los materiales orgánicos, aludiendo a determinados ejercicios de tortura, en los que la carne, al borde del desgarrar, encoriza de dolor. Una tensión insostenible que acabará por desgarrarse, por mostrar la fragmentación total en la escultura inferior. Más allá de perpetuar “narrativas que construyen historias lineales al intentar re-inscribir sus historias alteradas dentro de



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

temporalidades cronológicas o discursos que se esfuerzan en ponerle cara a la experiencia y nombre al horror” (Colombo, 2011:248).

Sin embargo, la alusión a lo humano contiene, en Faedo, un intento de recuperar la experiencia, de componer lo imposible, pero no recomponerlo y, lo que es más importante si cabe, una forma de implantar, más allá de reivindicaciones y valores terapéuticos, una instancia comunicativa plena, cuyo germen sea el mismo desgarró.

De este modo, Faedo encuentra en el arte, atravesándolo con la antropología y la política, un filtro para encauzar el potencial crítico y emancipatorio de sus recuerdos y, a través de él logra configurar una contra-estética que cuestiona los principios hegemónicos de las políticas oficiales y enuncia el germen de una sensibilidad diferente que, con el tiempo, iba a describir, evaluar y criticar los resultados jurídicos, historiográficos, políticos y testimoniales de la memoria histórica. Con esto último, me aventuro a decir que la impecable fractura de sus esculturas deconstruye, así, los estándares de la memoria al dejar al descubierto, precisamente, todos los procedimientos compositivos que los códigos y convenciones de la industria cultural intentan encubrir. Al hacerlo, Faedo logra confrontar al espectador no solo con lo sucedido, sino con la dificultad de repensarlo sin edulcorar, ni adornar una ética de la representación cada vez más influenciada por la industria cultural. Quizás, por ello, por su alcance político y su reveladora dimensión ritual y conflictiva, la falta de reconocimiento, para nada gratuita, de su obra, en un Uruguay que, aún hoy, echa de menos reconocerse en su propio pasado.

3.Cierre provisional

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

El objetivo del presente trabajo, más allá de diagnosticar esta creciente instrumentalización de la memoria, ha estado orientado a visibilizar cómo, frente a esta mirada estandarizada, difundida por las políticas oficiales, la industria cultural y los *massmedia*, que ha sustituido, de forma gradual, lo histórico por lo afectivo, lo combativo por lo consensual y lo hiperpolitizado por lo visceral, existe otro tipo de tendencia que explora los procedimientos compositivos de los procesos de representación de la memoria y lleva a cabo una lectura contextualizada y crítica del pasado. Lejos de clichés y maniqueísmos se ha analizado cómo los tres autores que conforman el corpus del trabajo dan cuenta de una ética de la escritura que va más allá de una subjetividad ideológica y militante; reivindican la ficción como estrategia para circundar el dolor sin necesidad de aliviarlo mediante producciones autocomplacientes; precisan un manejo de materiales interdisciplinarios que amplían las posibilidades del decir testimonial y encuentran en el lenguaje una herramienta de verdad renovada que asume una forma de entereza y dignidad diferente: la del artista que tiene el valor de decir su propia debilidad.

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

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1998). *Dialéctica negativa*. Madrid: Trotta.
- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Santiago de Chile: Hidalgos.
- Agamben, Giorgio (1998). *Homo hacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Altesor, Sergio (1994). *Liscano aquí y allá. El rescate de un universo mental: sobre el estreno de "La vida al margen" en Suecia*. "Liscano aquí y allá". Montevideo: Brecha.
- Alzugarat, Alfredo (2003). *El poder de la palabra*, Montevideo: Brecha.
- Alzugarat, Alfredo (2009). *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Alzugarat, Alfredo (2010). *El constante retorno en Liscano, Carlos, Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.
- Barahona, Alexandra; Aguilar, Paloma y González, Carmen (2002). *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Istmo.
- Bajtín, Mijaíl (1999). *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2000). *Crítica y verdad*. México D. F.: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2011). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1991). *El imperio de los signos*. Barcelona: Grijalbo
- Barthes, Roland (1997). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- Benveniste, Emile (1985). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- Benveniste, Emile (1974). *Teoría de la enunciación*. México D.F: Siglo XXI.
- Brecht, Bertold (1994). *Kriegsfibel*. Alemania: Deutugen.
- Bucheli, Gabriel (2005). *Vivos los llevaron*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Bucheli, Marcelo (2015). *Organizations in Time: History, Theory Methods*. Londres: Paperback edition.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Studios.
- Calverio, Pilar (2000). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Deleuze, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Didi-Huberman, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris: De Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial.
- Foucault, Michel (1997). *La arqueología del saber*. México: S.XXI.
- Foucault, Michel (1978). *Historia de la sexualidad. I La Voluntad de saber*. México: S.XXI.
- Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, Michel (1975). *Nietzsche, la genealogía, la historia. Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gatti, Gabriel (2006). *El detenido-desaparecido*. Montevideo: Trilce.
- Gatti, Gabriel (2005). *Identidades débiles*. Madrid: CIS.
- Gatti, Mauricio (1977). *En la selva queda mucho por hacer*. Barcelona: ed. CIDOB-TM
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Giddens, Anthony (2000). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza editorial.
- Girona, Núria (1995). *El lenguaje es una piel: lecturas del cuerpo en textos hispanoamericanos*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard: University Press.
- Hirsch, Marianne “[The Generation of Postmemory](#)”. *Poetics Today* 29 (2008): 103-128.
- Jelin, Elisabeth (2000). *Memorias en conflicto*. México: Siglo XXI.
- Jelin, Elisabeth (2000). *Los trabajos de la memoria*. México: Siglo XXI.
- Jelin, Elisabeth y Langland, Victoria (2006). *Memorias de la represión*. Madrid, Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (1998). *Podere de la perversión*. Catálogos: Buenos Aires.
- LaCapra, Dominick (2000). *Escribir la Historia. Escribir el trauma*. Argentina: Nueva Visión.

- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Laub, Dori (1995). *Truth and testimony: the process and the struggle. Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins.
- Laub, Dori (2004). *Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro uruguayo de la posdictadura*. Buenos Aires: Galerna.
- Liscano, Carlos (2001). *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta.
- Liscano, Carlos (2007). *El escritor y el otro*. Montevideo: Planeta.
- Liscano, Carlos (1987). *Memorias de la guerra reciente*. Estocolmo: Salto Mortal.
- Liscano, Carlos (2002). *La sinuosa senda*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.
- Liscano, Carlos (2016). *Apuntes de la cárcel*. Montevideo: Ediciones caballo perdido.
- Nancy, JL (2014). *¿Un sujeto?* Madrid: La Cebra.
- Peris, Jaume (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Peris, Jaume (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia: Quaderns de Filologia.
- Peris, Jaume. “Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España” *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 4 (2011) 35-55.
- Pradas Marisol (2000). *Arte Madi: la obra es, no significa*. Buenos Aires: Ypsen.
- Richard, Nelly (2000). *Residuos y metáforas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio
- Ricoeur, Paul (1998). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Tomo I. México D.F: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rilla, José (2008). *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Montevideo: Sudamericana.

- Rilla, José (2012). *La restauración de la democracia. Reforma, crisis y cambio político en Uruguay, 1985-2010*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rosencof, Mauricio (2000). *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Alfaguara
- Rosencof, Mauricio (1991). *El Bataraz*. Montevideo: Alfaguara.
- Rosencof, Mauricio y Eleuterio Fernández, Huidobro (2010). *Memorias del calabozo*. Montevideo: TAE.
- Sepúlveda, Lucía (2005). *Mauricio Rosencof, ex tupamaro. El archivo del dolor*. Chile: CEME.
- Ruiz, Marisa (2010). *Ciudadanos en tiempos de incertidumbre. Solidaridad, resistencia y lucha contra la impunidad en Uruguay*. Montevideo: Doble clic editoras.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (1996). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Medio Siglo.
- Scarano, Laura. “[Travesías de la subjetividad. Ficciones del sujeto. Posiciones del sujeto](#)”. *Revista del centro de Letras Hispanoamericanas* 20 (2009): 205-228.
- Strejilevich, Nora. “[Literatura Testimonial En Chile, Argentina Y Uruguay \(1980-1990\)](#)”. *Rev. April* 18 (2005): 55-80.
- Strejilevich, Nora (1997). *Una Sola Muerte Numerosa*. Miami: Universidad de Miami.
- Traverso, Enzo (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Ulriksen, Maren y Viña, Marcelo (1993). *Fracturas de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Vescovi, Rodrigo (2003). *Ecos revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*. Editorial Montevideo: Nóos.
- Vezzetti, Hugo (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Viña, Marcelo (1995). *Introducción a La Especie Humana de R. Antelme*. Montevideo: Trilce.
- Vinyes, Ricard (2009). *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA.
- Vinyes, Ricard. “La reconciliación como ideología” *El País* 12/08/2010.
- Wasem, Marcos (2003). *Regímenes ficcionales de Maurice Rosencof*. Londres: The Graduate Center.
- Weviorka, Michel: “La violencia. Su papel en la destrucción y construcción del sujeto”. *Relaciones*, 275, 2007, 16-17.

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

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

Zizek, Slavoj (1995). *La violence entre fiction et fantasme. Vers une théorie lacannienne de l'idéologie*. NY: Picador.

Zizek, Slavoj. "Passion du réel, passion du semblant". *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse* 3 (2003): 44.

Zizek, Slavoj (2008). *Violence*. NY: Picador.

Filmografía

Carri ,Albertina. (2003). *Los rubios*. Argentina.

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

García Cardona (2010). 1983 a 25 años de las luchas democráticas del '83. MEC y TV Ciudad.

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

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

Martínez Pessi, Pablo (2015). *Tus padres volverán*. Uruguay.