

# El arte del desgarró en el Uruguay de la represi3n. Imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo

Antonella Medici · antonella.medici89@gmail.com  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Licenciada en Historia del Arte y Magister en Estudios Latinoamericanos. Actualmente es doctoranda en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona con un proyecto de investigaci3n sobre la relaci3n entre producci3n artístca, dictadura y post-dictadura en Uruguay. A la vez co-coordina la plataforma on-line de investigaci3n [Global Visual Cultures](#) y publica en revistas especializadas y académicas. Como miembro de diversos colectivos desarrolla proyectos curatoriales en Barcelona.

RECIBIDO: 31 DE DICIEMBRE DE 2013  
ACEPTADO: 14 DE FEBRERO DE 2014

**Resumen:** Este trabajo intenta considerar algunas de las producciones del artista Horacio Faedo en relaci3n a la experiencia concentracionaria dentro del contexto de la dictadura uruguaya. Partiendo del análisis de las especificidades de este sistema represivo y su influencia en la propia individualidad, se pretenderán desentrañar algunas de las claves para un mejor entendimiento de sus obras, que litigan entre la figuraci3n y la abstracci3n, el vacío y la corporalidad, el testimonio y su imposibilidad.

**Palabras Clave:** Arte uruguayo, Dictadura, Horacio Faedo.

**Abstract:** This article attempts to contemplate some productions of the Uruguayan artist Horacio Faedo, regarding to the concentration imprisonment experience within the context of the Uruguayan dictatorship. Through the analysis of this repressive system specificity and its influence on individuality, it will aim to unravel some of the keys for a better understanding of his works, litigating between figuration and abstraction, emptiness and corporeality, the testimony and its impossibility.

**Key Words:** Uruguayan Art, Dictatorship, Horacio Faedo.

DOI: 10.7203/KAM.3.3571

Los centros de poder se definen por lo que se les escapa y  
por su impotencia más que por su zona de poder

DELEUZE Y GUATTARI

No hay nadie que jamás haya escrito, o pintado, esculpido,  
modelado, construido, inventado... a no ser para salir del  
infierno.

ANTONIN ARTAUD

## 1. Introducción

Durante las décadas de 1970 y 1980 se establecieron en el cono sur latinoamericano una serie de dictaduras cívico-militares en un contexto de violencia generalizada. Más allá de las particulares coyunturas de los países de la región, dichas dictaduras estuvieron determinadas por características comunes. Compartieron una modalidad represiva nueva en el territorio que optó por mecanismos de control muy concretos sobre el conjunto social y sobre el individuo, que violaron los derechos humanos de manera sistemática.

La dictadura uruguaya abarcó desde 1973 a 1985, período en el que se generó un gran número de exiliados e insiliados y estadísticamente el país con el porcentaje más grande de presos políticos de Latinoamérica. Además, existieron especificidades en este contexto que determinaron el proceso dictatorial y sus repercusiones sociales. En el momento del golpe los niveles de violencia socio-política en Uruguay eran inferiores a los del resto de países y los grupos armados habían sido derrotados y desarticulados meses antes, creándose un equilibrio de poder entre las Fuerzas Armadas y el poder Civil (Rey Tristán, 2007)<sup>1</sup>. Esta realidad se plasma indiscutiblemente en la huelga general que se sostuvo durante 15 días desde la misma madrugada del Golpe y la manifestación popular convocada el 9 de Julio por la CNT como respuesta a la detención de 52 líderes sindicales durante dicha huelga, un caso único de resistencia en el contexto dictatorial latinoamericano.

---

<sup>1</sup> El estudio de Eduardo Rey Tristán, que abarca desde 1963 a 1972 (desde los primeros pasos del MLN-T hasta su derrota meses antes del golpe de Estado) habla de un registro total de 1.092 acciones (209 excluyendo el período de la conformación de la izquierda revolucionaria, entre 1963 y 1967). Además, resalta que la violencia uruguaya fue creciente a partir de 1968, y mientras que durante los primeros años fue protagonizada también por los grupos armados hubo una explosión en cifras a partir de 1971 de violencia por parte de los grupos organizados por el Estado.

Históricamente, las fuerzas militares uruguayas, con una estructura y mando más centralizados, contaron con un alto grado de consideración popular. Fueron tradicionalmente de corte civilista y poco relacionadas al papel represor contra la población. Esta característica determinó una menor independencia para los grupos asociados, una condición diferente a la que existió en Argentina antes y durante el Proceso de Reorganización Nacional. Pero en estos años se configurará una nueva forma de Estado y legalidad, caracterizado por una violencia general, que se venía dando desde hacía ya una década, aunque no con las mismas características ni la misma fuerza; una nueva configuración de Estado que se basaría sobre todo en la institucionalización y legalización del proceso de autonomía de las Fuerzas Armadas.

Este proceso, basado en la represión ciudadana, normalizó métodos como la tortura, las detenciones arbitrarias, las desapariciones y los secuestros. En Uruguay, sin embargo, el destino de los detenidos-secuestrados fue mayoritariamente la cárcel. Solo un porcentaje menor fue asesinado en sesiones de tortura o mediante otros procedimientos, mecanismos muy alejados a los tomados en Argentina, donde la desaparición física se impuso ante todo. Pero si bien las cifras de desaparecidos durante el régimen uruguayo son considerablemente inferiores a las del caso argentino<sup>2</sup>, en Uruguay, desde 1970, pasan nada menos que 6.300<sup>3</sup> personas por el sistema de justicia militar, de las cuales casi el cincuenta por ciento permanecieron en prisión entre tres y ocho años, y el treinta por ciento más de ocho años. Por tanto, podríamos considerar al régimen uruguayo sino el más “terrorífico” a nivel de cifras, quizás sí el más efectivo, teniendo en cuenta que el país contaba con no más de 3 millones<sup>4</sup> de personas por esos años.

De acuerdo con el informe final de la Comisión para la Paz hoy en día existen 174 detenidos desaparecidos y cerca de un centenar de personas muertas en las cárceles uruguayas. Pero aquí no se tratará de estimar el grado de terror o crueldad respecto a cifras o estadísticas, ni comparar la mayor o menor “maldad”, hacer un juicio moral sobre los acontecimientos ni tampoco explicar la historia político-económica de estos años. Este artículo se centra en la novedad del aparato represor dentro de este contexto, la institucionalización del mismo, y los objetivos y consecuencias de los métodos utilizados a gran escala, tanto dirigidos al conjunto social como a nivel individual. Analizaremos para ello cómo la experiencia concentracionaria del penal y la tortura se insertan dentro del

---

<sup>2</sup> Las listas llegan aproximadamente a unos diez mil desaparecidos en Argentina, resultado de las denuncias en la [CONADEP](#) (Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas) 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.

<sup>3</sup> Cifra según SERPAJ, Servicio de paz y justicia (Vidal, 2007: 113-122).

<sup>4</sup> Se estima una población de 2.788.429 personas para 1975 y 2.955.241 para 1985, según el [Instituto Nacional de Estadística Uruguay](#).

marco institucional, centrándonos en las consecuencias que estas tecnologías de la represión provocaron a nivel individual y la vez estudiaremos cómo estos mecanismos condicionaron estrategias de resistencia para sobrevivir a la experiencia extrema.

Dentro de las resistencias ubicamos la obra del escultor Horacio Faedo. No sería la primera vez que se habla de Horacio Faedo como artista relacionado con el movimiento Madí, tampoco sería novedoso hablar de él como personaje polifacético o hacer referencia a su relación con la militancia del momento en el MLN-T o mencionar sus años de cárcel por esta causa. Pero son escasos, por no decir nulos, los análisis que se han hecho respecto a estas vivencias y su obra, de la conexión que existe entre su producción artística y la experiencia carcelaria, experiencias de vida que ineludiblemente marcan y perduran en la memoria personal, de manera latente o ausente, como parte de la biografía, asumida o negada. Su producción es testimonio de la imposibilidad narrativa a la vez que y lucha por encontrar su propia forma dentro del marco post-dictatorial uruguayo.

## **2. La experiencia concentracionaria y la tortura dentro del marco institucional: las formas y el modelo del poder**

A pesar de que es ampliamente conocida la represión contra los grupos “insurgentes”<sup>5</sup> armados en el contexto rioplatense, la novedad radica ahora en su modo generalizado de aplicación y, sobre todo, en su institucionalización, que validará los procedimientos como oficiales y masivos. No estamos hablando de sucesos totalmente novedosos; encontramos algunos antecedentes en el mismo siglo, como por ejemplo en la modificación del contexto constitucional que amparaba los campos de concentración nazis, originado en el *Schutzhaft* (Agamben, 1998: 113-114)<sup>6</sup>. Con la excusa de hacer frente al estado de “guerra interna”, la instalación de la dictadura en Uruguay ya se venía dando progresivamente mediante diversas medidas represivas en la línea del *Schutzhaft* alemán, llamadas “medidas prontas de seguridad” (López Mazz, 2006: 147).

Dentro de un marco institucionalizado, las características del estado represor quedan más diluidas, así como difuminadas las responsabilidades individuales. Al preguntarnos cómo fue posible que militares (en origen con la función de proteger a su nación) hayan

---

<sup>5</sup> En el contexto Uruguayo el MLN (Movimiento de Liberación Nacional) o movimiento Tupamaro, fue el grupo armado más activo e influyente de la época. Aunque la represión también se intensificó hacia el partido comunista, sindicatos y grupos estudiantiles.

<sup>6</sup> Término que tiene origen en una ley prusiana de 1851 que consistía en la proclamación del estado de sitio o Estado de Excepción, con una suspensión de los artículos de la Constitución alemana que garantizaba las libertades personales, la libertad de expresión y reunión, la inviolabilidad del domicilio y el secreto de la correspondencia y de las comunicaciones telefónicas.

cometido tales delitos contra su propio pueblo debemos reformular el análisis. El caso solo se puede entender si en vez de pensar el conflicto entre personas, lo pensamos entre Estado y enemigo, entre actores impersonales, lo que se vuelve una paradoja.

Con un planteamiento tan etéreo del conflicto, mediado por todo un proceso de burocratización y rutina, las atrocidades se “legalizan”, se hacen norma y la tortura se vuelve un simple procedimiento cotidiano. 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 (Calveiro, 2000: 12).

Como destaca Pilar Calveiro, cuanto más grave es la orden su planteamiento se formula con menor claridad. Esta serie de fórmulas, usadas tanto en la ejecución de las órdenes relativas a los detenidos como en referencia directa a los propios individuos, producían un juego semántico que deshumanizaba a los individuos y contribuía a producir, a su vez, un contexto de sumisión. De esta manera, el Estado se oculta a la vez que se presenta omnipotente, totalmente indefinido y a la vez omnipresente. Pero este planteamiento tan general e impreciso no es el que define esta determinada forma de poder. Sería más lícito caracterizarla mediante las fórmulas con las que este poder incide en el individuo, ya que “solo existe el poder que se ejerce los “unos” sobre los “otros”, [...] el poder solo existe en acto” (Quintanas, 2002: 162). Nos alejamos de un planteamiento tan metafísico pues, para centrarnos en unas formas “microfísicas” de poder, propio de un sistema biopolítico basado en las relaciones directas que se establecen entre represor y reprimido, entre torturador y torturado, y que son análogas a las establecidas entre poder y población, Estado y sociedad. Las formas son múltiples; no sería justo hablar simplemente de la tortura como método de ejercer este poder. El concepto de poder concentracionario se corporiza en todo el universo del reprimido, desde las condiciones a las cuales se ve sometido (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 “microfísica del poder” (Foucault, 1979), al tratarse de un poder que se infiltra y posee hasta la más pequeña e íntima realidad del individuo, ya no solo a nivel de sujeto, de persona, sino a nivel de ser viviente.

La existencia de este campo de concentración en el contexto de la dictadura militar abarca múltiples espacios y formas. En el caso uruguayo, las cárceles o penales fueron claves para la retención y control de todas aquellas personas consideradas “enemigas” y la

consolidación de un panorama social igual de perjudicado. La propia naturaleza institucional de esta forma de poder, caracterizado también por la arbitrariedad a la hora de tomar decisiones sobre otros seres humanos, lo hace omnipotente. Se “chupaba”<sup>7</sup> también a muchas personas que no estaban directamente relacionadas con los movimientos subversivos, generando así 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”, una condición que encuentra su analogía más colosal en la aplicación de la Operación Cóndor<sup>8</sup>.

### 3. Deshumanización y aculturación: el derrumbe del sujeto

Es verdad que la tortura en Uruguay tuvo un carácter particular: no se practicó sin medida y se tuvieron siempre o casi siempre en cuenta sus resultados, lo que explica por ejemplo, la diferencia en cifras de los fallecidos en comparación con Argentina. Esta distinción radica sobre todo en una diferencia respecto a los “límites” (Todorov, 1991), lo que se torna interesante si tenemos en cuenta el objetivo real de estos procedimientos tan inhumanos.

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 (Calveiro, 2000: 25).

En ese fragmento, Pilar Calveiro explica una característica fundamental de la lógica concentracionaria: la exclusión de aquello disfuncional para el sistema, y sobre todo, 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. En este contexto, sin embargo, no fue el presidio un lugar desde donde únicamente refuncionalizar o re proyectar a aquellos individuos “inadaptados”, como Foucault explica respecto de los sistemas carcelarios contemporáneos (Foucault, 1975). El objetivo de estos centros de detención no fue otro

---

<sup>7</sup> Término utilizado para hablar de los secuestrados/ detenidos. Un eufemismo de los muchos que fueron utilizados en la jerga militar para referirse a los procedimientos cotidianos relacionados con las detenciones, los presos, las torturas, etc.

<sup>8</sup> La *Operación Cóndor* es el nombre que se le atribuye al plan de coordinación de las operaciones de las dictaduras de forma internacional, en la cual participaron activamente Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia. Este plan habilitó el seguimiento, la vigilancia y la detención y desaparición de los “subversivos” dentro de esas regiones.

que intentar destruir por completo la consciencia de ser humano a la vez que, como comenta Alejandro F. Haber a propósito de la tortura, establecer “un régimen de verdad” (Haber, 2006: 139). La tortura, usada en este contexto, no fue un procedimiento que tuvo como fin único la obtención de información o la confesión del “delito”, sino que se trató de un mecanismo cuyo objetivo último fue arrasar con la persona, intentando anular los indicios humanos del individuo, invalidándolo, imponiendo una “dominación final, no tan sólo de los cuerpos sino sobre todo de las ideas” (Haber, 2006: 139). Un procedimiento amparado por el auto-convencimiento de que los detenidos, por su naturaleza de enemigo, pasan a ser seres privados de sus derechos ciudadanos y, en consecuencia, toda acción llevada a cabo contra ellos deja de ser considerada delito; así como la excepción se convierte en norma, el delito también.

Existió un proceso protocolario seguido en estos casos que extirpaba cada rasgo humano del secuestrado, anulándolo como persona; una serie de tormentos a disposición de la 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, era realizada siempre como un “procedimiento de ingreso o admisión” (Calveiro, 2000: 2) que despoja al individuo al instante de cualquier referente o punto de apoyo o conexión con su realidad anterior, y le produce un “shock físico” y también psíquico.

Como explica Jaume Peris Blanes, la tortura separa el ser humano en dos y agudiza la distinción entre consciencia y cuerpo. El trauma del suplicio, del dolor extremo, aísla las dimensiones corporales de las subjetivas como consecuencia inherente al proceso. Sobre este cuerpo superviviente y un individuo anulado mucho más dócil, la lógica concentracionaria actúa con más facilidad para lograr una destrucción más exitosa de las identidades (Peris Blanes, 2007). En el caso uruguayo, en el cual no se optó mayoritariamente por la desaparición directa de los individuos sino por su concentración en los penales, las tecnologías se orientaron de manera diversa. Como señala Alejandro F. Haber, formularon una “autonarración del detenido de acuerdo a los cánones del torturador” (Haber, 2006: 139), una aculturación mediante la fuerza que imponía al sujeto un nuevo “régimen de verdad”. Bajo estas condiciones descritas anteriormente, el universo identitario-simbólico de la persona y sus rasgos humanos quedan anulados y se produce una cosificación del detenido en la que la distinción hombre y animal parece diluirse. De esta manera, los delitos parecerían quizás más justificados y menos cuestionables desde el punto de vista del emisor del dolor, que parece creer tratar con cuerpos, con enemigos o con subversivos. Seres totalmente impersonales porque se les ha privado a consciencia de sus rasgos identitarios: se les vuelve indefensos, transparentes, totalmente violables y sin ninguna intimidad.

Otra de las analogías que encontramos respecto al campo de concentración en el contexto 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 40 el preso era llamado “ein Stuk” (una pieza), en los centros de detención y los penales se usaron términos que indicaban constantemente la intención de deshumanizar, animalizar y hasta cosificar al detenido (Clair, 2007). Términos como “bultos” o “paquetes” eran utilizados para referirse a los detenidos que, por ejemplo, iban a ser trasladados. También el remplazo de palabras en referencia a procedimientos concretos como “interrogatorio” como sustituto de tortura o la ausencia completa del término matar, remplazado por “mandar para arriba” o “hacer la boleta”, al igual que se “chupa” y no se secuestra. Estos juegos semánticos que además de una evidente función de alejar los rasgos identitarios y humanos de los detenidos también cumplían, como defiende Pilar Calveiro, la función de “aliviar” la responsabilidad del personal militar, ya que “inocentiza” determinadas acciones tan moralmente inaceptables por parte del conjunto social (Calveiro, 2000). Un proceso que Jean Clair califica de “tecnocráticamente eficaz” y que ha acabado por invadir nuestro día a día (Clair, 2007).

Este proceso de deshumanización no tuvo otro objetivo que la aculturación del detenido (entendida como la asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro), cuya negación de su naturaleza simbólica parece legitimar cada acto que se produce sobre el cuerpo, ya que se le trata simplemente como cuerpo, como cosa.

Pero como ya hemos apuntado, la tortura física directa no fue el único modo de tormento. Aquí es donde podemos comprobar el grado de dureza de la situación del preso político en Uruguay. Factores como “la incertidumbre sobre la vida, la oscuridad y el aislamiento permanentes, la desconfianza, la mala alimentación, el maltrato y la humillación” (Calveiro, 2000: 70) jugaron un papel equivalente a la tortura física, e incluso peor, en todo este proceso. La misma naturaleza de la tortura como una constante, como posibilidad continua, tanto de una manera indirecta, sugestionada, como por la propia presencia de sus emisores, nos dan la pauta del profundo tormento psicológico que producía. Ya Michel Foucault en 1975 habla de la prisión como el símbolo de la normalización de la sociedad disciplinaria contemporánea, como el lugar donde crear individuos dóciles y homogéneos. Pero el caso que aquí nos incumbe tiene la singularidad de no encontrarse ni siquiera 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 (Martínez, 2005).

Las condiciones carcelarias del Estado dictatorial son análogas a éste: de excepción pero a consciencia; 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 propias de la sociedad disciplinaria contemporánea (trasformar, corregir o curar el alma) aunque 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 (Foucault, 1975).

Son muchos los testimonios que relatan la vivencia dentro del penal como un hiato dentro de su existencia, dentro de su biografía personal. Como describe 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” (Peris Blanes, 2007: 138). Este proceso de “a-biografización” de la vivencia es el resultado directo de esta desestructuración y fragmentación entre el cuerpo y el sujeto.

Además de todo lo referente al cuerpo y al individuo, debemos tener en cuenta cuestiones no tan físicas y constantemente presentes. El proyecto de Estado dictatorial consistió en el aniquilamiento del ser político a partir de unos mecanismos sistemáticos que se desarrollaron en esta cautividad, basados no tan solo en un tormento de tipo físico, sino sobre todo psicológico. La vida en el campo se vivía bajo un “constante sentimiento de horror, basada en lo impalpable, indecible, lo no investigable” (Enghel, 2006), situación que anula la idea de testimonio y, sobre todo, su lazo narrativo con la sociedad. Esta situación en que los presos vivían el día a día, transcendía los límites del suplicio físico y se filtraba dentro del propio ser. La sensación de impotencia y de control absoluto, de vigilancia constante, el aislamiento y la impersonalidad o la incertidumbre sobre la propia muerte, generadoras de la más vejatoria situación de vida, son totalmente extrapolables a lo que la sociedad del momento sufría.

#### **4. Resistencia y la Supervivencia**

A pesar de la realidad y de la decadencia a la que se sometió el país “los centros de poder se definen por lo que se le escapa y por su impotencia más que por su zona de poder” (Deleuze y Guatarri, 1988: 222). La población resistió, encontrando fisuras, líneas de fuga a todos los niveles. Existieron formas físicas de resistencia, que llevaron muchas veces a la supervivencia del individuo dentro del penal, aunque no ocurrió en todos los casos. Las pérdidas humanas no tan solo se han de contabilizar en relación al balance de muertes/asesinatos en contextos de tortura, sino en la pérdida real de las vidas, entendiendo la vida en toda su amplitud, abarcando también la supervivencia psicológica a este período. La resistencia, en este sentido, se presenta como un modo de reafirmación de la vida, del individuo, de la humanidad, de intentar que la aculturación y el derrumbe no se llevaran a cabo con éxito, y al fin, de sobrevivir a esta destrucción y cosificación.

Como relatan los testimonios, muchas veces, esta resistencia ideológica al poder institucional fue trascendental para propiciar la supervivencia a la experiencia carcelaria (Martínez, 2005). Debido quizás a la tradición de corte más civilista y pacífica del Uruguay y de sus fuerzas armadas, hubo grandes diferencias respecto a las medidas tomadas por países vecinos como Chile o Argentina, que abogaron en la mayoría de los casos directamente por la desaparición y el asesinato de los disidentes. Por ello, además de la necesidad de resistir a la muerte, también hubo otros mecanismos de lucha contra el olvido, el vacío y la “locura”, que permitieron esa re-conexión con el propio “yo” y con el de los compañeros, procesos que siquiera hasta los más decididos en producir esta destrucción total del individuo pudieron revocar.

Las formas de resistencia fueron múltiples y trascienden aquellos épicos casos de fugas protagonizadas en el Uruguay, como la Fuga de Punta Carretas, la del Cabildo o la de la Jefatura. Por otro lado, tampoco se trató únicamente de superar la experiencia del dolor extremo de la tortura, sino también de resistir a la vivencia continua, diaria y aparentemente infinita de las condiciones carcelarias, los tormentos cotidianos, las carencias, vejaciones, el aislamiento... mediante mecanismos que permitieron en muchos casos superar la experiencia con dignidad<sup>9</sup>.

Uno de los factores que condicionaron el éxito de la supervivencia a la experiencia del penal fue el grado de comprensión y convencimiento de lo que estaba sucediendo, tanto en términos generales como respecto a uno mismo: tener consciencia y convicción de esta realidad y de la posición que uno ocupaba dentro de este universo. Por tanto, como

---

<sup>9</sup> Como señala Pilar Calveiro, en este sentido, hasta el suicidio fue una vía de escape o estrategia de supervivencia, ya que este acto representaba la limitación del poder de los desaparecidos: “El suicidio, como último acto de voluntad, les arrebató la posibilidad de manifestar ese derecho de muerte que los convertía en “dioses” (Calveiro, 2000: 32).

explica Rodrigo Vescovi, el hecho de saber que cuando se conspiraba, se podía sufrir un “episodio”, fue un factor que ayudó a sobrevivir la cárcel.

Otro de los mecanismos de resistencia fue el contacto físico (más generalizado en las cárceles de mujeres). Pero además de este contacto físico que recordó constantemente lo humano que aún existía dentro de cada individuo, el uso de la cultura como medio de resistencia fue muy significativo. Como explica Manuel Moreno Friginals:

La clase dominante aplica al máximo sus mecanismos de deculturación como herramienta de hegemonía, [...] la clase dominada se refugia en su cultura como recurso de identidad y supervivencia, dado que la cultura común imparte dignidad, cohesión e identidad a un grupo humano (Fraginals, 1983: 26).

El intento de asumir con naturalidad la vida carcelaria y el humor fue otro de los recursos para resistir y sobrevivir al presidio. Lo lúdico y los ejercicios físicos, y sobre todo las visitas que mantenían vivo el contacto, por mínimo que fuera, con la realidad exterior y con los seres queridos. También fueron claves algunos ejercicios para combatir la falta de perspectivas que degeneraban al preso tanto mental como visualmente, debido a la ausencia de referencias temporales y espaciales de los ambientes monótonos e indiferenciados (Vescovi, 2005; 391).

Pero ante todo, cabe destacar la capacidad que estas personas tuvieron para adaptarse y sobrevivir, obviando los múltiples tipos de experiencias personales. El testimonio de Brenda Peña, presa durante cuatro años y dos meses en la Cárcel de Punta de Rieles, es elocuente sobre dicha capacidad adaptativa a pesar de las vicisitudes:

Nada más llegas te tiran un uniforme, te dicen el número y ahí terminaste, te convertiste en un número” [...] “después que te integrás no te causa ninguna cosa, no te molesta el número, ya como que lo asimilas rápido, por lo menos a mi me paso, yo me acostumbré, prácticamente enseguida a eso (Martínez, 2005).

Pero no se puede pasar por alto la importancia que tuvo la resistencia al dolor extremo, la supervivencia a la tortura:

Lo que hace la tortura es separar al ser humano en dos, enfatizar la siempre presente pero, excepto en la enfermedad extrema o en la muerte, sólo latente distinción entre la conciencia [self] y el cuerpo, entre ‘yo’ y ‘mi cuerpo’. (...) El objetivo del torturador es hacer que una de los dos, el cuerpo, se vuelva enfáticamente presente por su propio proceso de destrucción, y hacer que la otra, es decir la voz [y la subjetividad] quedara ausente por esa misma causa (Scarry, 1985: 49)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Traducción de Jaume Peris Blanes (2007:143).

El suplicio, como tal, aísla las dimensiones físicas de las subjetivas, el cuerpo de la consciencia. Este hecho se produce como consecuencia directa del dolor del suplicio y a la vez se encuentra relacionado con un mecanismo de resistencia que se usó para sobrevivir a las sesiones de tortura. Algunos testimonios como el de Marcelle Bidegain exponen cómo esta desvinculación que la consciencia hacía del cuerpo fue fundamental para poder abstraerse del dolor: “Sentía el dolor físico pero es como si me lo contaran. 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” (Bidegain, 2007). Esta desarticulación pues, a la vez que buscada por el torturador, pudo ser en muchos casos un mecanismo totalmente contraproducente para los objetivos buscados, ya que aislando el cuerpo del “alma”, lo físico del “yo consciente”, ni el dolor, ni las situaciones más miserables y vejatorias a las que se sometió a los detenidos, imposibilitaron en muchos casos anular lo humano que había en ellos. En este sentido, Pilar Calveiro, trabaja con el testimonio de Blanca Buda quien relata cómo bajo la situación de tortura sufre un tipo de “desdoblamiento” que relaciona íntimamente con la resistencia o la fuga por haber tenido un efecto liberador: “refiere Buda que, en el momento en que estaba siendo atormentada, se desdobló, salió de su cuerpo vivo y vivo, sin sensación de dolor, cómo era lastimada por los “interrogadores” (Calveiro, 2000: 71).

Pero desde un punto de vista cultural la resistencia no implica tan solo una posición opuesta o una “reacción a”, sino una recuperación de discursos y culturas olvidadas, un lugar desde el cual crear líneas de pensamiento independientes. Teniendo en cuenta esta dimensión del concepto de resistencia podríamos ampliar sus formas, que trascendieron los penales y en los centros de detención, aunque a su vez fueron fundamentales para la supervivencia tanto física como psíquica de los retenidos. Muchos de los supervivientes a este período siguieron resistiendo no tan solo con la militancia que se ha estado llevando a cabo desde entonces para evitar el olvido histórico y reclamar justicia, sino mediante muchas otras manifestaciones culturales, desde la literatura testimonial hasta las artes plásticas o la música. Estas manifestaciones han determinado espacios de resistencia constantes y perdurables. Bajo todo tipo de formas particulares con las que cada sujeto afrontaría el proceso de desarticulación y a la vez re-articulación, resultante de la tortura y a la vez del propio proceso de rehumanización posterior a los innumerables intentos por animalizar y cosificar a los individuos, con mayor o menor éxito.

Como indica Jaume Peris Blanes, los testimonios de los supervivientes, como un intento de representación de lo sucedido relatado por los mismos protagonistas, otorgaron la posibilidad de reconstruir y de narrar su propia experiencia, y de re-articular su posición en el mundo. Aunque para poder representar el derrumbe de la subjetividad y las referencias externas, primeramente se tuvo que rearmar la relación del superviviente con el

lenguaje, desestructurada en muchos casos como consecuencia de las experiencias límite, en donde las palabras huyeron para “dejar lugar al grito” (Peris Blanes, 2007).

El dolor extremo destruye el Yo de la persona y su mundo entero (...) Pero el dolor extremo también destruye al lenguaje: si el contenido del mundo de una persona se desintegra, el contenido de su lenguaje se desintegra también, cuando el yo se derrumba aquello que podía expresarlo desaparece también. (Scarry 1985: 35)<sup>11</sup>.

Además, el propio intento de testimoniar la experiencia vivida, ya sea mediante la palabra como mediante otros lenguajes, está íntimamente relacionada con lo que Giorgio Agamben explica en *Quel che resta di Auschwitz* respecto a los campos de concentración nazis, en donde el simple hecho de convertirse en un testimonio de lo ocurrido fue una de las razones por las cuales el deportado se esforzó por sobrevivir, y por tanto, le empujó a la resistencia. La supervivencia estuvo íntimamente ligada a la voluntad de convertirse en testimonio: “non far morire il testimone è l'unica ragione di vita” (Agamben, 1998: 14).

En este punto se advierte la problemática que yace en el núcleo del testimonio asumido como “verdad”, por el simple hecho de que éste intenta visibilizar experiencias concretas del trauma, intransferibles, donde la desestructuración del sujeto imposibilitó en muchos casos la construcción de una narratividad.

La violencia física de la tortura fractura la unidad corporal de la persona. Si el ejercicio de la tortura rebaja el cuerpo al estado pre-lingüístico del grito, verbalizar la historia del sujeto es una forma de vengarse de la inhumana condena de la sub-humanidad del grito (Nelly Richard 1995:32)<sup>12</sup>.

¿Cómo podríamos asumir, entonces, el testimonio como un discurso de verdad si el propio núcleo traumático, a lo que haría referencia dicho testimonio, “se resiste a la elaboración”? Ya sea mediante “desajustes de la representación, lagunas figurativas o vacío del lenguaje” (Peris Blanes, 2007: 147), la reconstrucción de dichas experiencias son quizás más referencias de lo irrepresentable, representativas del hiato, de la ruptura o de una imposibilidad. La extracción pues, de la propia capacidad del habla condiciona una problemática al determinar “un lugar de enunciación capaz de dar cuenta de su propio derrumbe subjetivo”, lo que pondría en entredicho la asunción del testimonio como una referencia de la verdad y darían más bien cuenta de lo real de estos, más relacionado a una “función política”, como determina Peris. Pero a pesar de lo múltiple, lo opuesto o contradictorio de los testimonios se ha intentado establecer una unidad, sea como acto de denuncia o para el “reconocimiento y recomposición de las luchas políticas” (Peris Blanes,

---

<sup>11</sup> Cita extraída de Peris Blanes (2007: 137).

<sup>12</sup> Cita extraída de Peris Blanes (2007: 147).

2007: 147) desde una politicidad en continua metamorfosis que ha incidido sobre el discurso testimonial, tanto individual como colectivo sobre aquellos años, aún reflejado en los discursos institucionales sobre la memoria histórica en el Uruguay.

## 5. De imposibilidades, vacíos y tensiones en la obra de Horacio Faedo

Una de las preguntas claves que se ha planteado desde el fin de la segunda guerra mundial se centra en la posibilidad de crear, de escribir, del arte tras el holocausto, una inquietud manifiesta en la célebre reflexión de Adorno “...escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad, y eso afecta también a la conciencia de por qué se ha hecho imposible hoy escribir poemas” (Adorno, 1951). A través de esta máxima de Adorno se puede pensar en la situación de inaccesibilidad a la cultura burguesa europea anterior a la guerra, que había sido arrasada por el nazismo y esta sensación de pérdida y de destrucción que habían dejado estos años.

Tomamos esta cuestión como la explica Günter Grass, como una consideración de “Auschwitz como cesura y quiebre irreparable en la historia de la civilización” y no como se malentendió en muchos casos, como un “imperativo categórico de prohibición” (Gras, 1990); es decir, considerando el hecho como una ruptura a partir de la cual lo establecido habría de replantearse, y no como una imposibilidad material o ética ante la experiencia de barbarie. Un replanteamiento a nivel formal y conceptual fue necesario ya que, además, el sobrevivir se había hecho diferente. Esta tendencia hacia la abstracción, al recurso del vacío o del silencio, tan característicos de los años de posguerra, y hasta la vuelta a un primigenismo, pueden ser entendidos a partir de las experiencias límite a las que se llegó en la II Guerra Mundial, y que consecuentemente llevaron al arte a la necesidad de replantearse, consciente o inconscientemente, no solo simples cuestiones estéticas, sino las posibilidades, los límites y el sentido tanto de las manifestaciones artísticas como de su propia ontología.

La ruptura se materializa en el arte, tanto en contenido como en forma. Y así como la experiencia apoteósica o, dicho con las palabras de Zoran Music, “grandiosa” o “enorme” (Clair, 2007:74)<sup>13</sup> que fue el holocausto, tenemos muchos otros ejemplos que darán paso a replanteamientos artísticos que, a pesar de encontrarse en diferentes épocas y geografías y con diferentes protagonistas, comparten el mismo trasfondo de violencia, barbarie, subsistencia y resistencia, materializados en estéticas diversas.

---

<sup>13</sup> Según Jean Clair, en este contexto, Zoran Music atribuye la palabra “enorme” a “lo que se aleja de la norma, [...] lo enorme aquí es lo que excede la vista, lo que la mirada no puede contener, no puede absorber”.

La mayor parte de la producción artística de Horacio Faedo (Riachuelo, Colonia, Uruguay, 1928) se desarrolla en los años posteriores al presidio, tras haber pasado doce años de experiencias entre cuarteles de Colonia y Montevideo y finalmente en el Penal de Libertad, desde 1972 a 1981, años en los que vivió algunas de las experiencias más fuertes, incluidas torturas de todo tipo, y el encierro concentracionario.

Aunque ya realiza sus primeros trabajos y exposiciones en la década del 40, la mayor parte de su obra se desarrolla a partir de 1982-1983. Gran parte de su producción ha estado constantemente relacionada con el Movimiento Madí, iniciado en 1946 por Gyulia Kosice, los uruguayos Camelo Arden Quin y Rhod Rothfuss, Tomás Maldonado y su hermano Edgar Bayle. Estos basaban sus producciones multidisciplinarias en los conceptos de “creación” e “invención”, con el objetivo de crear un “objeto autónomo”, no tan solo en la producción plástica sino también en la literaria. Esta vinculación de Horacio Faedo con el Movimiento Madí queda reflejada en su producción plástica como en la literaria, que se refleja en su contribución en *Antología MADI* (Kosice, 1955). Muy influenciados por las formas y la ética de Torres García, partidario de la creación de lenguajes universales, Madí nace en el entorno rioplatense con la “voluntad de pronunciarse a favor de una modernidad propia y latinoamericana, y de una toma de posición de otros en favor del Arte Concreto Europeo” (Borràs, 1997: 14-21).

El primer y único número de la revista *Arturo*, editada en el verano de 1944 fue el punto de partida documental del movimiento, en donde se dejan claras algunas de las premisas principales del grupo que tal como explica María Lluïsa Borràs, “se propone un arte no figurativo de base geométrica y una poesía no descriptiva que busca la liberación del lenguaje” en lo que se denominará arte “invencionista” (Borràs, 1997: 17). Pero esta “liberación” de la que habla Borràs no tuvo únicamente un objetivo formal, sino que estaba más inspirada, por ejemplo, en la resistencia en defensa de la abstracción geométrica que se desarrolló en los años 30. A propósito de ello, Tomás Maldonado comenta: “En aquellos años estábamos convencidos de que con nuestra contribución se terminaría la prehistoria del espíritu humano”. Porque Madí también tuvo un lenguaje con una connotación directamente de carácter social, o al menos este fue el propósito, creado desde la interacción de las formas y la incidencia de éstas en el espacio, y por tanto, conformándose como un lenguaje accesible universalmente, lo que les llevará cada vez a una práctica más abstracta, característica que comparte Faedo en gran parte de su producción escultórica.

Es verdad que el encuentro de las formas y los espacios son la base de la creación de la escultura de Horacio Faedo, una obra en la que el hierro, o el “fierro”, como prefiere llamarlo el artista, es su protagonista, mediante el recurso dominante de la línea y el plano que estilizan las formas y llegando en muchos casos a la abstracción pura, creando objetos autónomos y universales. Sin embargo, así como parte del arte de posguerra se vio totalmente afectado por la imposibilidad de relatar, de referenciar y simbolizar aquella

barbarie sin transgredir los lenguajes, la obra de Faedo no es indiferente a su propia realidad y comienzan a emerger en ella otras múltiples connotaciones, en parte condicionadas por la propia necesidad de la reconstrucción individual, que se producen más allá de las premisas de Arte Madí. Una obra que se desliga del purismo abstracto, ubicándose en una geografía compleja, de difícil definición, en el lugar en donde la abstracción y la figuración litigan ambas por su supervivencia, en donde lo humano y lo animal encuentra su límite, en donde el vacío se corporiza y en el que la vida lucha por su existencia ante la opresión de la muerte.

## 6. Entre la figuración y la abstracción

Una de las cuestiones más características de las producciones plásticas del período de entreguerras es esa tendencia tan clara a la desfiguración a la desaparición de los rasgos humanos de los rostros en la pintura o escultura. Podemos ver algunos casos paradigmáticos como son los maniqués De Chirico o los Kulaks de Malevitch, los caminantes de Giacometti, etc. Una difuminación de los rasgos distintivos de las figuras antropomórficas muy análogas a la tendencia tan propia de los mecanismos concentracionarios, propios del siglo XX y sobre todo, de la segunda Guerra Mundial. Como comenta Jean Clair las propias S.S. rehusaban llamar “cadáveres” a los cuerpos, llamándolos *figuren*, figuras, maniqués (Clair, 2007: 52).

Clair se cuestiona si sería posible un regreso al rostro tras la experiencia del holocausto, ya que como explica Zoran Music:

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

Una de las cuestiones que han emergido en algunos de los proyectos curatoriales relacionados con la obra de Horacio Faedo es la tendencia aparentemente tan clara a la figuración humana que se nos presenta en muchas de sus obras. A propósito de esto Gustavo Wojciechowski, en relación a la exposición de 1999 en el Centro Municipal de Exposiciones Subte, Faedo de Plano, comenta que dichas obras se trazan con una “búsqueda o presencia de lo figurativo y sobretodo, de lo humano”, haciendo “alusión más o menos directa a lo humano: un bandolonista, una mujer hincada, la cercanía de un abrazo” (Wojciechowski, 1999: 6). Este análisis, producido sobre todo en referencia a una de sus series más tempranas como es Fierros o la serie Máscaras, que comienza a componer a partir de 1985, deja de todas maneras algunos vacíos interpretativos importantes, si tenemos en cuenta la ausencia prácticamente completa de los análisis referidos a la

producción artística y el contexto político-social que la ampara, y sobre todo, a la cuestiones subyacentes más relacionadas con el testimonio y la experiencia traumática en el análisis individual.

Más que una intención de figurativizar podríamos hablar de una tensión, de un lenguaje en el límite entre la figuratividad y la abstracción, análoga a la experiencia límite arrasadora del yo propia de la experiencia del terror de Estado y de la concentración. Realmente, las obras se presentan siempre parcialmente figurativizadas, apenas esbozadas las formas humanas, abiertas y hasta posiblemente inconclusas, bocetos del ser humano, sutilezas o sugerencias de los rasgos.



*Sin título* (1985-1995), Hierro y pátina,  
83x68x59 cm. (aprox.)

Esta tensión entre la figuración y la abstracción podría ser sintomática, como analiza Peris Blanes respecto a la obra de Guillermo Núñez, de esa “dificultad de construir un lenguaje capaz de dar cuenta de la experiencia límite de la concentración y la tortura” (Peris Blanes, 2007: 285-386). Y así como Núñez pinta desde su interioridad, desde un yo “ciego”, vendado, que no distorsiona la realidad, no deforma los cuerpos, sino que los compone a partir de su imagen interna (la única que contiene en el completo aislamiento tanto físico como mental), Faedo alejado ya de la pureza y el objetivismo Madí, compone a partir de una “pulsión” interna. Necesidad que ya no empatiza con aquellas premisas que

universalizaban el objeto como reacción a la idea burguesa de la representación subjetiva, de las producciones personalistas, abogando por la defensa de la creación pura, accesible a todos, y por tanto, abriéndose formalmente a nuevas formas de expresión.

La producción escultórica que Faedo comienza a realizar tras el encierro concentracionario, que transgrede las ideas Madí, no pertenece a dicha reacción. Esta “pulsión” interna, que acaba manifestándose en forma escultórica, parece contener más bien un intento de recuperar, o quizás reparar, la experiencia del desgarrar, tanto del yo, como del desgarrar biográfico que aquellos años supusieron. Una recuperación que, como en el caso de Guillermo Núñez, se llevó a cabo “a distintos niveles”, poetizando tanto lo que había vivido como lo que “le había estado vedado mirar” (Peris Blanes, 2007: 392).

La obra materializa la imposibilidad, al igual que Auschwitz como símbolo del Holocausto, condiciona la expresión estética del arte de posguerra, dando “formas plásticas para aquello que precisamente carecía de visualidad” (Peris Blanes, 2007: 390). Pero no estamos hablando únicamente de una imposibilidad visual, una carencia de imágenes determinada por la ceguera, por la “venda”, sino de una imposibilidad también narrativa de la experiencia vivida, determinada por este desgarrar subjetivo que impone una problemática a la hora de biografizar la propia experiencia.

Esta compleja ubicación de las producciones artísticas dentro del territorio de lo imposible nos colocan directamente, como argumenta Peris, en una “especie de limbo inquietante entre ser y no ser” (Agamben, 1998: 106), una posición creada a partir del desgarrar, un punto extremo que por consiguiente apunta “más allá de la estética”, una transgresión de la propia geografía del sujeto, tanto social como individual, que condiciona y determina un tipo de representación visual de su interioridad.



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

Tanto en el caso de Faedo como en el de Núñez, una producción de tipo puramente antropomórfico o abstracto se ve imposibilitada para manifestar plásticamente la experiencia de angustia y dolor. A partir de la carencia, del desgarrar individual y biográfico, la plástica solo puede reconstruir a partir de la pura interioridad. En el caso de Núñez esta corporalidad se vuelve parcializada, trabajando con los restos fragmentos de una figuratividad arrasada, una fragmentación asociable con la fractura del cuerpo reprimido, transgredido y aislado. En Faedo, las formas con reminiscencias antropomórficas nos presentan cuerpos y tensiones en sí mismas, el hierro retorcido, estirado, estilizado al límite de sus posibilidades. Y a la vez alude a esa individualización característica en las esculturas, que se presentan como cuerpos individuales, de “personajes” únicos y nunca en conjunto. Al igual que Zoran Music representaba en sus dibujos morfologías con un “*principium individuatoris*” (Clair, 2007: 55) tan singular de los mecanismos de la represión, que pretendieron evitar cualquier tipo de relación interpersonal que re-humanizase a los individuos y generase posibilidades de resistencia, aparece en la escultura materialmente bajo esta composición de “cuerpos independientes”.

## 7. De vacíos e imposibilidades

Y así como el trauma crea una imposibilidad narrativa, y la desaparición un vacío testimonial, en la escultura de Faedo dicha experiencia límite provoca no tan solo un cambio en los medios expresivos sino un “vacío de medios”. En toda la obra escultórica el vacío prima ante la materia. La obra se conforma a partir de estas ausencias e imposibilidades, pero “en la misma nada se encuentra la presencia”: se trata de un vacío que se visibiliza, se hace aparente y evidente y construye, como si de materia se tratase, las formas, los rasgos de las estructuras y las “anatomías”.

Este aspecto inmaterial, prácticamente volátil de las obras en las que “como que le interesa más la ausencia de materia que su presencia” (Wojciechowski, 1999: 9) se manifiesta a pesar de la utilización de un material aparentemente tan pesado como es el hierro. Estiliza las figuras y tornea el material dibujando las formas sobre el espacio sirviéndose con frecuencia de la zaranda<sup>14</sup>, un material íntimamente relacionado con la biografía del escultor y su infancia en Riachuelo, mediante el cual el volumen deviene en aire y oculta a la vez que enseña. Desarrolla estructuras que evidencian la presencia de la

---

<sup>14</sup> La zaranda, uno de los materiales más recurrentes en la obra de Horacio Faedo es una estructura de forma cilíndrica con múltiples orificios que servía para hacer criba de las piedras de la cantera, dejando caer las más pequeñas y guardando las de mayor tamaño. Riachuelo, la población originaria del escultor eran muy utilizadas en la canteras de piedra, donde su padre trabajaba y donde él pasó muchas horas de su infancia.

ausencia, que dejan en segundo plano los volúmenes y denotan las imposibilidades representativas de la interioridad de un sujeto víctima de los procesos de aculturación y aislamiento. El trauma se convierte en ruptura, una ruptura de difícil reencuentro y reconstrucción. Pero a pesar de esta imposibilidad tan patente, “la necesidad de representar es más fuerte que la abstracción de la lengua. La representación nunca renuncia” (Clair, 2007: 31). Faedo intenta dar forma a lo que no puede dejarse ver, hallando una manera de narrar a partir de los vacíos, las imposibilidades, el hiato, la carencia, y la pérdida, renunciando a las referencias externas y al purismo formal y sumergiéndose en su propio yo, en su propia e individual experiencia fragmentada.

Según José Luís Molinuevo, en relación a la tesis de Martin Heidegger en la que nos habla de la posibilidad de transmitir la verdad mediante el arte defendiendo la estética como forma válida de conocimiento, “el problema aquí no es tampoco el contar la verdad, sino cómo contarla, porque no resulta creíble, ni imaginable” (Molinuevo, 1998:65). Esta cuestión que Molinuevo analiza en relación a los casos de las producciones artísticas vinculadas a la barbarie del Holocausto, sobre todo en referencia a la obra de Zoran Music, es totalmente análoga a la problemática que la obra post-dictatorial que Faedo nos presenta.

Porque no se trata solo de un modo de exposición, sino de conocimiento, de pensamiento en imágenes pictóricas o narrativas que persiguen una trama en su discontinuidad. Se trata de una experiencia sensible del sufrimiento personal como sufrimiento de los otros. Cabría decir que el intento del pintor y el escritor es el de presentar lo impresentable, en todos los sentidos de la palabra. Se acerca a una experiencia de lo sublime, al lado oscuro de lo sublime, a su poder destructor del individuo, y a su dudosa elevación a la humanidad en el siglo XX. La peculiaridad aquí es que actor y narrador son los mismos, que hay inmediatez y distancia (Molinuevo, 1998: 65).

Aquí se visibilizan dos ideas fundamentales. Por un lado, la creación artística como medio de transmisión de “verdad” y de conocimiento. La verdad, según Heidegger, no sería única propiedad del conocimiento anunciado en un juicio sino “[...] la propiedad del ser mismo. Llamamos verdadera no solo a una proposición sino también a una cosa”. Por tanto, “para tocar el origen de la obra de arte hay que entrar en la actividad del artista”. Ya que, como afirma Heidegger, la obra no se forma por sí sola, el ser-obra es indisoluble al artista, y la figura del artista es indisoluble a la ser-obra de la obra, del objeto.

Por otro lado, Molinuevo destaca otro aspecto fundamental para nuestro análisis, y es esta peculiaridad de que actor y narrador sean el mismo, hecho que también se dio en el caso de Zoran Music. La obra es posible porque además “trasciende lo individual e inmediato. Porque este modo de contar está unido a lo que hay que contar [...]” (Molinuevo, 1998: 65) ya que, como indica Semprún, sería imposible contar la experiencia

como una cuestión individual debido a la imposibilidad de encontrar un yo sujeto de la narración que “quedaría destruido en el intento mismo, sin llegar a plasmarlo” (Molinuevo, 1998: 66). Al igual que Adorno aporta esta singularidad como una clave comprensiva fundamental: y es que “una expresión poética individual deviene expresión artística sólo cuando participa de una experiencia universal compartida, la cual implica sociedad, desarrollo social, donde el “sujeto poético”, sea “sujeto colectivo”.

### **8. El marco recortado como contenedor de la irrepresentable**

“Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma, sin solución de continuidad” (Rothfuss, 1944: 27). Mediante estas palabras que Rhod Rothfuss escribe en 1944 en su texto “El marco: un problema de plástica actual”, en el primer y único número de la revista *Arturo*, se manifiesta por primera vez la ruptura de la pintura con su marco tradicional. A pesar de que algunos conceptos propios de Arte Madí son frecuentemente utilizados durante toda la trayectoria artística de Faedo (el concepto de “arte-inención”, el objeto autónomo, la belleza no referencial...), otras cuestiones han sido replanteadas, modificadas, deformadas y poetizadas por el escultor. Este es el caso del “marco recortado”.

Aquella necesidad de que la pintura y el arte se exprese mediante sus propios medios, sin límites ni obstrucciones (tanto físicas como simbólicas) se mantiene en la obra de Faedo. De todas maneras, en gran parte de su escultura, el marco es tan protagonista como su propio contenido. En su serie “Sobre el tratamiento de las variaciones en el tema del marco” (1990-1996) observamos como este elemento que en otros contextos parecía crear limitaciones se vuelve ahora imprescindible y se presenta como el contenedor de lo irrepresentable.

Las esculturas, formadas por una serie de elementos en contraste (hierro “T”, madera, cuerda, corteza), componen formas abstractas y suspendidas en el espacio que crea el marco, que a veces se presenta de manera múltiple. Nos referimos a este elemento como “marco recortado” por tratarse de un marco en su esencia, como si hubiese sido extraído de su lugar original.



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

Pero es evidente que las imágenes que se conforman dentro de este contenedor que es el marco no aparecen carentes de sentido. Las composiciones se encuentran siempre en tensión: la cuerda tira de los elementos suspendidos hechos de materiales orgánicos como la madera o la corteza, poetizando la carne, el cuerpo y creando un equilibrio entre lo vivo y lo muerto, entre la materia natural y la dureza del hierro.

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: *Atardecer con sol partido en la línea del horizonte* o *Cirurgía vegetal*. Utiliza un lenguaje claramente abstracto pero con unos códigos formales que evocan cuerpos o más acertadamente cuerpos fragmentados y desgarrados, tanto por el material del que se componen, como por su disposición. De esta manera los cuerpos remiten directamente a las torturas de los años de la represión política. *La colgada*, aquella tortura que consistía precisamente en “colgar” al individuo por las muñecas, se muestra ante nosotros mediante estas tensiones desgarradoras de la materia.

Parece arriesgado afirmar esta relación entre las figuras y las torturas que se aplicaron durante este período como mecanismos de la represión. Como dice Ernst Bloch, “el siglo que ha vivido la abstracción es también el que ha conocido los campos de concentración” (Clair, 2007: 51). Pero aquí no hablamos propiamente de obras abstractas o figurativas u obras referenciales a las formas de tortura, alegatos o narraciones de los hechos, sino de lenguajes y poéticas condicionadas por la ruptura, la pérdida y la imposibilidad. En estas obras se establece una lucha por la forma, así como sucede con el

propio lenguaje del prisionero que intenta emerger del grito. Estas poéticas se tornan, como explica Jaume Peris Blanes, en representaciones de una corporalidad que se había hecho ilegible por la violencia de Estado (Peris Blanes, 2007).

## 9. A modo de conclusión

El éxito de la superación a las experiencias concentracionarias vino mayormente determinado por la capacidad de resistencia y subsistencia de las víctimas y de la población en general. Formas que se materializaron no solo físicamente, sino también de manera psicológica. La resistencia, vista como estrategia de reafirmación del individuo y rehumanización (fundamental tanto en los años de encierro en el penal como en el insilio y el exilio) fue, como se ha argumentado a través de este texto, un posicionamiento constante. No se limitó a su papel de oposición, sino que también luchó tenazmente por mantener su propio espacio, tanto dentro del marco dictatorial uruguayo como fuera de éste.

En este punto se ubica el arte que, como se ha podido ver en el caso de Horacio Faedo, tuvo un papel imprescindible. Comprobamos cómo las formas de la represión tuvieron sus efectos en el arte, no de manera referencial, a modo de narración o explícitamente. Hubo una relación real en la que los contenidos más significativos se abrieron paso en las obras luchando contra lo oculto, como plantea Heidegger, haciéndose visible mediante la forma.

Así vemos, por ejemplo, cómo el encierro concentracionario y la tortura, y la fragmentación cuerpo/sujeto que del suplicio deriva, se trasladan de manera poética y simbólica a muchas de las obras del artista. Esta ruptura, además, equivale en este caso a una desvinculación de las premisas conceptuales más arraigadas al escultor: la abstracción y el universalismo Madí, inaugurando en su trayectoria una nueva visión sobre la propia ontología del arte, que evidencia la diferenciación entre su obra pre-dictatorial y post-dictatorial. Al igual que Auschwitz como símbolo del Holocausto condiciona la expresión artística de posguerra, forzándola hasta los límites de su propia capacidad representativa y obligándola a reflexionar sobre su propia imposibilidad; a Faedo la imposibilidad de referenciar el “trauma” y el “quiebre” le conduce a una apertura hacia nuevas estéticas.

La significación de la materia con la que trabaja y las formas, la materialización de los vacíos y las imposibilidades, ubican su obra justamente en el punto de lucha entre “Erde” y “Welt” (Heidegger, 2010), entre tierra y mundo, en lo oculto pero latente que se quiere abrir paso a través de la forma, pero que a su vez necesita del artista para su existencia.

### Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W. (2004[1951]). *Minima Moralia, reflexiones sobre la vida dañada*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agamben, Giorgio (1998a). *Homo Sacer. El poder soberano y la Nuda Vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (1998b). *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone: Homo Sacer III*, Torino: Boringhieri.
- Agamben, Giorgio (1998c). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Alterea
- Borràs, María Luisa. (1997). “Abstracción Geométrica y arte madí”. V.V.A.A. (eds.) *Arte Madí*. Ediciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo: Madrid: 14-21.
- Bucheli, Gabriel; Curto, Valentina; Sanguinetti, Vanesa; et al. (2005). *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Calveiro, Pilar. (2000). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihure.
- Clair, Jean. (2007). *La barbarie ordinaria. Música en Dachau*. Madrid: Antonio Machado libros.
- Deleuze, Gilles; Guatarri, Felix (1988). *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Enghel, Cristina (Comp.) (2006). *Ventana a la Memoria, 1976-2006*. Argentina: Universidad Nacional de Lanus.
- Foster, Hal.; Krauss, Rosalind.; Bois, Yve-Alain (2006). *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*. Bologna: Zanichelli.
- Foucault, Michel (1975) *Vigilar y Castigar: El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Gavilán Vidal, Julio (2007). “Testimonio del Terror. Tortura y prisión en el Uruguay de la dictadura”. E. Rey Tristán (eda), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Universidad de Santiago de Compostela: 113-122.
- Grass, Günter (1990). *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años*. Barcelona: Paidós.
- Haber, Alejandro (2006). “Tortura, verdad, represión, arqueología”. Funari; Paul.; Zarankin (eds.) *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina 1960-1980*. Argentina: Encuentro Grupo editor, Universidad de Catamarca: 139-145.

- Heidegger, Martin (2010). "El origen de la obra de arte". *Arte y poesía. Breviarios del Fondo de Cultura económica*, México, 2010: 33-104.
- Kosice, Gyula (1955). *Antología Madí*. Buenos Aires: Ediciones Madí,
- López Mazz, José María (2006). "Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay (1971-1985)" Funari; Paulo; Zarakin (eds.). *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina 1960-1980*. Universidad de Catamarca: 147-158.
- Maldonado, Tomás (1997). "Vanguardia y racionalidad, artículos, ensayos y otros escritos 1946-1974". V.V.A.A. *Arte Madí*. Madrid: Ediciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Medici, Antonella; Masotta, G. (2012). *Primer catálogo de obras escultóricas de Horacio Napoleón Faedo Salle*. Biblioteca Nacional del Uruguay, Montevideo.
- Molinuevo, José Luis (1998). *El espacio político del arte. Arte e Historia en Heidegger*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Moreno Friginals, Manuel. (1983). "Aportes culturales y deculturación". *La Historia como arma y otros estudios sobre esclavos ingenios y plantaciones*. Madrid: Crítica Historia.
- Peris Blanes, Jaume (2007). *No queda nada de mí. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*. Universitat de València.
- Quintanas, Anna (2002). *Michel Foucault: Filosofía de la transgressió*. Barcelona: Pòrtic Biblioteca universitaria.
- Rey Tristán, Eduardo (2007). "Reflexiones en torno a la violencia política en Uruguay y Argentina". Eduardo Rey Tristán (ed.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Universidad de Santiago de Compostela: 31-49.
- Rothfuss, Rhod (1997 [1944]). "El marco: un problema de plástica actual". V.V.A.A. *Arte Madí*. Madrid: Ediciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo: 27-28.
- Tabares, Guillermo (2008). *Muestras Rodantes*. Montevideo: Ministerio de Educación de Cultura.
- Todorov, Tzvetan (1993). *Frente al límite*. México: Siglo XXI Editores.
- Vescovi, Rodrigo (2003). *Ecos revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*. Editorial Montevideo: Nóos.
- V.V.A.A (2009). RESISTENCIA. 9º Bienal de vídeo y artes mediales – Chile. Santiago de Chile: MAC, Museo de Arte Contemporáneo.
- Wojciechowski, Gustavo (1999). *Faedo de Plano*. Montevideo, Uruguay.

**Filmografía:**

Bidegain, Maiana (2007). *Secretos de Lucha*. SMAC coproducción con France 3 Aquitaine y ETB, (85'), Francia.

Martínez, Virginia. (2005). *Memorias de Mujeres*. Producción Melina Sicalos, (32'), Uruguay.

Winterbotton, Michael; Whitecross, Mat (2009). *La Doctrina del Shock*. Renegade Pictures, Revolutions Films (98'), Reino Unido.