



Artikel

Estéticas elementales: Liscano, Pucurull, Tiscornia Notas sobre la resistencia en el Penal de Libertad (Uruguay 1972-1985)

María Teresa Johansson Márquez (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile)

HeLix 10 (2017), S. 88-108.

Abstract

This article discusses a number of aesthetic productions by Uruguayan artists and writers who suffered political imprisonment for over a decade during the dictatorial period. The study examines the relationship between subjectivity, limit-experience and artistic creation in Carlos Liscano's novel *La mansión del tirano*, Nuño Pucurull's engravings *Ómnibus* and *El Boliche* and Jorge Tiscornia and José Pedro Charlo's *El almanaque*. The aim is to interpret these works taking into account the context of production while in prison and thus to propose an interpretation of psychological resistance processes associated with language, memory and abstract operations on temporality.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Estéticas elementales: Liscano, Pucurull, Tiscornia

Notas sobre la resistencia en el Penal de Libertad (Uruguay 1972-1985)¹

María Teresa Johansson Márquez
(Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile)

El Penal de Libertad, nombre que expone una aberrante antinomia, fue la mayor cárcel uruguaya para presos políticos varones implementada durante la dictadura cívico-militar. Mientras las mujeres fueron recluidas principalmente en el Penal de Punta Rieles, el Establecimiento de Reclusión militar nº1 o Penal de Libertad fue abierto en el año 1972 y funcionó como tal hasta 1985. A pesar del impacto simbólico que esta cárcel tuvo como lugar representativo de las prácticas represivas dictatoriales, el edificio ha mantenido su funcionamiento, y en la actualidad está destinado a la reclusión de presos comunes.² La construcción de este enorme edificio, iniciada en la década de los cuarenta, fue parte de un proyecto de colonia penitenciaria de 700 hectáreas que buscaba impulsar la rehabilitación mediante el trabajo agrícola. Pero el proyecto inicial quedó frustrado³ y su ocupación fue parcial durante varios decenios hasta que, a inicios de la agitada década de los setenta, el Estado apuró la finalización de la obra con el objetivo de implementar un gran centro de reclusión para el creciente número de presos políticos.⁴ A partir del golpe de Estado, el Penal de Libertad o Establecimiento de Reclusión militar nº 1 se convirtió

¹ El estudio sobre artes plásticas forma parte del proyecto “Trazar un lugar en la memoria. Mnemotecnias en los dibujos de isla Dawson de Miguel Lawner” (Fondo interno de investigación, Universidad Alberto Hurtado). Agradezco a Sandra Accatino por su colaboración en el apartado dedicado a los grabados de Nuño Pucurull. Las reflexiones planteadas en este artículo sobre la obra de Carlos Liscano tuvieron su origen en mi tesis doctoral *Palabra en pena: literatura y campos de concentración en el Cono Sur*, Universidad de Chile, 2009.

² Según Susana Draper, el Penal de Libertad “volvió a abrir como sitio de detención de presos comunes una vez que fue votada la impunidad del aparato militar. En ese instante cierra otra cárcel simbólica de la dictadura, Punta Carretas, para ser trasformada en un *shopping center* y reabre sus puertas Libertad, con una organización arquitectónica idéntica a la del pasado, cuando fue creada con el propósito de enloquecer a su población.” (DRAPER, “De cárceles y museos”, 189)

³ Una brevísima historia del penal entrelazada con elementos biográficos de Arturo Betancur que se retraen hasta su infancia puede encontrarse en su texto “La empecinada historia de un penal en Libertad. Borrón y cuenta... ¡vieja!”.

⁴ Anota Betancur cómo se realizó este proceso de rápida conclusión: “Concluido con singular rapidez, el enorme edificio fue habilitado con trámite urgente e iluminado por las noches con generosa intensidad. Mientras tanto el predio cercano –incluso la cancha de fútbol– se llenó de alambradas, torretas, barracas y, sobre todo, guardias.” (BETANCUR, “La empecinada historia de un penal en Libertad. Borrón y cuenta... ¡vieja!”, 26)

en la principal cárcel de la dictadura militar en la que fueron encarcelados cerca de dos mil ochocientos prisioneros políticos, militantes del MLN Tupamaros y de otros partidos de izquierda. La mayoría de los presos políticos permaneció recluida por más de una década; cabe señalar a este respecto que el mecanismo de la prisión prolongada fue un componente específico de los métodos de represión de la dictadura uruguaya en contraste con fórmulas utilizadas en otros países del Cono Sur, tales como la reclusión masiva por períodos más acotados acaecida en Chile.

Las extremas condiciones represivas y disciplinarias sostenidas bajo el estado de excepción y las características del régimen carcelario dictatorial permiten pensar el Penal de Libertad en vínculo con la noción de campo de concentración. Arturo Betancur da cuenta de la transformación de un lugar de presidio legal en un espacio reglamentado por las disposiciones del estado de sitio al describir el cambio definitivo del régimen de la cárcel después del Golpe de Estado:

De esta manera el Estado resolvía el alojamiento y control de centenares de los llamados *presos políticos*, categoría tan nueva como los acelerados tiempos que corrían. Todo cambió, hasta en los alrededores, dominados por un aire de campo de concentración, observando prisioneros rapados y guardias cada día más severos.⁵

El sistema carcelario implementado en el Establecimiento de Reclusión Militar quedaba situado, entonces, fuera del sistema penal constitucional en tanto sería regido por el estado de sitio.

En términos jurídicos, la definición del espacio carcelario, a diferencia del campo de concentración, no remite a un estado de excepcionalidad, sino que se inscribe en el ámbito de una reglamentación del derecho penal. “Esto se pone de manifiesto, entre otras cosas, en el hecho de que mientras el derecho penitenciario no está fuera del ordenamiento normal, sino que constituye sólo un ámbito particular del derecho penal, la constelación jurídica que preside el campo de concentración es, como veremos, la ley marcial o el estado de sitio”.⁶ Respecto de la categoría de campos de concentración, G. Agamben sostiene que estos espacios son el producto de un “estado de excepción” generado al interior de los estados totalitarios del siglo XX y pueden definirse como “los lugares por

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. AGAMBEN, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*, 33.

excelencia de la biopolítica moderna”,⁷ dado que en estos se lleva al límite una tecnología de poder sobre los cuerpos de los prisioneros.⁸

Este estudio parte de la hipótesis de que el sistema penitenciario implementado en el Penal de Libertad posee un carácter “concentracionario”⁹ puesto que emanó de un estado de sitio dictatorial durante el cual se efectuaron sistemáticas violaciones a los derechos humanos. No obstante lo anterior, es importante distinguir las finalidades de los distintos lugares de detención y subrayar que el Penal de Libertad respondió a un tipo de estructura concentracionaria generada por el régimen totalitario pero distinto de los campos de concentración en los que se llevaron a cabo las políticas de genocidio de las dictaduras del Cono Sur.¹⁰ En esta enorme prisión, las estrategias militares tuvieron el propósito de desarrollar un programa de destrucción síquica del individuo efectuado en un plazo temporal muy extenso, mediante férreos sistemas de castigo y aislamiento individual. Sin embargo, tal como lo expone Alzugarat, hubo desde el principio un impulso de resistencia y organización que permitió a los presos conseguir, durante algunos periodos, la implementación de espacios para el trabajo manual y la atención médica e incluso poner en funcionamiento una biblioteca y un taller de impresión.

Las narraciones de tipo testimonial y memorialista que reconstituyen el sistema carcelario y sus dinámicas de sobrevivencia son hasta hoy, un corpus en desarrollo. En este contexto, la investigación más importante dedicada a la resistencia cultural forjada en las cárceles, es el libro *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, una panorámica historiográfica sobre la lectura y la escritura realizada por Alfredo Alzugarat.¹¹ A casi una década de su publicación, aún puede afirmarse que el estudio profundo y sistematizado de las obras artísticas y literarias carcelarias es una tarea

⁷ *Ibid.*, 13.

⁸ Hannah Arendt subraya el vínculo entre el totalitarismo y el espacio concentracionario, pues la destrucción de la condición humana se evidencia en el lugar que ha tenido como primera finalidad “aniquilar” a la persona jurídica y tras esta anulación de los derechos civiles, se ha propuesto como siguiente paso la destrucción moral de los sujetos para acabar en la muerte biológica. La lógica de la dominación absoluta inherente al totalitarismo ha sido, para Arendt, un proyecto de destrucción de toda señal de individualidad y también la destrucción del espacio político que ha tenido su lugar de aplicación fundamental en el campo de concentración (ARENDE, *Los orígenes del totalitarismo. Parte 3*, 588).

⁹ En el sentido de AGAMBEN, *Homo Sacer*.

¹⁰ Cabe señalar que el funcionamiento de estas prácticas genocidas ha sido analizado por Pilar Calveiro en el libro *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*.

¹¹ Alfredo Alzugarat entrega cifras que permiten vislumbrar la envergadura que tuvo la producción literaria: “En total más de setenta escritores: cuarenta y cuatro obras editadas elaboradas con escritos realizados en el interior de la cárcel y más de un centenar realizadas a posteriori por autores que conocieron e integraron a sus trayectorias esa intransferible realidad.” (ALZUGARAT, *Trincheras de papel*, 5-6).

pendiente. En este contexto de preocupaciones historiográficas y teóricas, este artículo propone un ingreso al Penal de Libertad en tanto espacio de producción estética. Nos interesa interrogar algunas creaciones literarias, artísticas y memorialísticas realizadas durante la dictadura uruguaya al interior de este recinto, en el entendido de que se trata de un *locus de enunciación extremo* y que las producciones artísticas generadas en su interior permitirán pensar ciertas dimensiones de la subjetividad y de los procesos creativos en condiciones límites.

El corpus de este estudio configura una trama de producciones materiales y un mapa reflexivo que tiene su origen en los postulados del escritor uruguayo Carlos Liscano, pues, tanto la novela *La mansión del tirano*, escrita en la cárcel el año 1981 y publicada en 1992, como el libro *Diario de un informante* (1982) y el ensayo *El lenguaje de la soledad* (2000) entregan una reserva de herramientas interpretativas sobre las condiciones del lenguaje y la representación en contextos de excepción. La interpretación elabora algunas de estas problemáticas en los grabados carcelarios *Ómnibus* y *El boliche* (1975) del artista visual Nuño Pucurull, para luego abordar una obra excéntrica, *Los Almanagues* de Jorge Tiscornia, que da origen a una producción contemporánea de autoría dual: el documental “El almanaque” del año 2013 realizado por el cineasta José Pedro Charlo a partir de la obra carcelaria de Jorge Tiscornia. El objetivo es, tal como lo hemos planteado, describir estas producciones en relación con disquisiciones, aporías medulares y aperturas reflexivas en torno a la cuestión de la subjetividad y la representación estética en condiciones de represión extrema.¹²

En la instancia de su génesis, o en su fase de origen, la mayoría de estas producciones puede considerarse como *escrituras u obras sin público* dado que su espacio de creación es un afuera radical del mundo social. Es probable que estas obras en el momento de su ejecución solo pudieran prever como destinatario a algún otro presidiario, un miembro de la *comunidad forzada* que convive en el Penal. Asimismo, desde su génesis, estas obras debieron protegerse de la amenaza de aniquilación inminente que se concretaba de manera cotidiana en los requisamientos de materiales producidos al interior de las celdas. Estas condiciones otorgan un carácter excepcional a estas materialidades,

¹² Si bien la producción de Carlos Liscano ha tenido una sostenida recepción crítica en el campo de los estudios literarios, no ha ocurrido lo mismo con las demás obras en estudio. Uno de los principales estudios es el libro *Palabras rigurosamente vigiladas* de Carina Blixen.

dado que tanto su pervivencia como su posible circulación social y su lugar en el mercado están suspendidos en el origen. Por el contrario, en el lugar de esa afirmación de existencia, está inscrita una condición de clandestinidad, un estado de emergencia permanente y un inherente riesgo de destrucción que puede considerarse una tensión de origen de las escrituras, obras visuales o artefactos de memoria en estudio. No obstante lo anterior, si hoy podemos hablar de estas producciones, acceder a ellas y conocerlas, es, en primer lugar, porque tuvieron un destino particular que las puso a salvo de la destrucción y les permitió una salida hacia el mundo social, pero también, porque a partir de los años 90 se las ha apreciado y difundido mediante exposiciones y publicaciones editoriales. Una muestra evidente de este proceso de revaloración se concretó en el Museo de la Memoria donde se dispuso un ala para la conservación del legado histórico de las cárceles políticas que resguarda objetos de la vida cotidiana y piezas conservadas de la experiencia penitenciaria. El valor institucional y museográfico de estos materiales proviene también de su función en los procesos de resistencia dictatorial.

Dado el particular e inédito contexto de producción carcelaria de estas obras y la inscripción en estas materialidades de una experiencia subjetiva límite, nos interesa interrogarlas con preguntas similares a las formuladas por Judith Butler, en su libro *Mecanismos psíquicos del poder*, en el que cuestiona la noción de subjetivación en su relación con la resistencia y el sometimiento. Algunos planteamientos de la autora permitirían pensar la prisión política no solo como escenario para la “destrucción tanatopolítica del sujeto” –noción propuesta por Agamben para proyectar la finalidad del campo de concentración–,¹³ sino también como un espacio en que se genera una resistencia psíquica producida en contigüidad con las modalidades de aniquilamiento biopolítico.

En su conocido ensayo, Butler subraya la paradoja de la palabra “sujeción” que articula el doble significado de dominación y de subjetivación. Asimismo, cuestiona en el pensamiento de Foucault la negación de la capacidad de resistencia de los cuerpos producidos por los regímenes disciplinarios y levanta la pregunta crítica que impone una distancia respecto del autor: “¿Por qué [...] en *Vigilar y castigar* el poder disciplinario

¹³ En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Giorgio Agamben postula que en los campos de concentración “la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica” (87).

parece producir cuerpos dóciles incapaces de resistencia?”¹⁴ Butler intenta más bien, un pensamiento que busca alternativas y lo propone mediante la siguiente interrogante: “¿podemos reformular la resistencia psíquica en *términos de lo social* sin que se convierta en domesticación o normalización?”¹⁵ Ante estos cuestionamientos, propone reinscribir la resistencia en los cuerpos y en la dimensión psíquica, incluso en espacios donde el ejercicio de poder es extremo. Ante todo, y sea cual fuere la condición externa a la que estuviera sometido el sujeto, Butler afirma la propia existencia como posibilidad y potencia.

Este breve excursus permite reconsiderar las producciones en estudio como la expresión de una potencia. En suma, se trataría de interrogar tanto las potencialidades de una obra que se resiste a la represión impuesta como los procesos psíquicos inscritos en un acto de escritura y creación estética producido por un cuerpo sometido, o por la memoria de ese sometimiento. Esto implicaría explorar los siguientes nudos problemáticos: ¿qué procesos psíquicos emergen de la paradoja entre dominación y resistencia?, ¿existe una lengua que configura al sujeto carcelario?, ¿cómo pensar la relación entre las operaciones estéticas de resistencia y los imaginarios sociales? Finalmente, ¿cómo pensar las funciones de la memoria y el archivo respecto del afuera y el adentro del sistema disciplinario y la comunidad forzada de un presidio político?

Las respuestas a estas preguntas tienen un carácter indagatorio y provisorio, pero han sido elaboradas a partir de los indicios inscritos en los textos y materialidades que conforman este corpus. Se trata entonces, de un cuerpo de producciones que tiene la forma de una colección de obras independientes pero que puede ser interpretada conjuntamente a causa de una determinación a la vez externa e interna: comparten un espacio de producción excepcional en su génesis y una condición subjetiva y existencial de autoría. Esta génesis se sostiene en una determinación y un carácter devenidos de una situación humana e infrahumana compelida a padecer una experiencia espiritual y corporal extrema. A partir de ese espacio extremo, la propia obra elabora una experiencia que impacta la lengua, los sentidos de comunidad, el quehacer de la memoria y las posibilidades de representación.

¹⁴ BUTLER, *Mecanismos psíquicos del poder*, 114.

¹⁵ *Ibid.*, 115.

Una ontología de la lengua en el límite

Tempranamente, el escritor Carlos Liscano¹⁶ expuso una teoría relativa al funcionamiento del lenguaje en condiciones de excepcionalidad al analizar sus dimensiones pragmáticas y ontológicas.¹⁷ Esta experiencia de extrema violencia que impacta al sujeto en tanto hablante, fue denominada por el autor un “viaje a los límites de la lengua” en su ensayo *El lenguaje de la soledad*.¹⁸ Según él, la lengua carcelaria fue concebida como un registro de habla particular generado al interior de un contexto en el cual las instancias de sociabilidad habían sido severamente restringidas, a la vez que todo encuentro comunicativo había sido sancionado. Este contexto de producción/ coerción modifica pues el sistema de límites por los cuales transita la facultad lingüística en su nivel intersubjetivo.

Dado que los intercambios comunicativos están reglamentados y restringidos, en la cárcel se habla sin interrupción durante la media hora permitida y es necesario esperar días para que el interlocutor conteste. Al interior del Penal, toda conversación se funda en una pragmática negativa en la cual el evento comunicativo se desautomatiza y la oralidad pierde su carácter cotidiano. En esas condiciones, el enunciado contiene un exceso proposicional. Desde una perspectiva autobiográfica, el ensayo de Carlos Liscano expone estas circunstancias en los siguientes términos:

[l]a falta de oportunidades de comunicarse hace que al principio uno viva obsesionado por romper el aislamiento, inventa códigos, lenguajes por golpes, lenguajes por señas. Pero esto, que a su vez valoriza de un extraño modo el habla, lleva a que las pocas oportunidades de comunicarse que se tienen sean aprovechadas al máximo. Se habla poco, claro, breve. (LS 29).

Al alejarse del vacío de experiencia, la lengua carcelaria se vuelve metarreflexiva, aspecto que se evidencia en su novela *La mansión del tirano*, escrita en prisión.

¹⁶ Carlos Liscano fue militante del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, al igual que Nuño Pucurull y Jorge Tiscornia. Cuando fue tomado prisionero era estudiante de matemática y durante los años de la cárcel se hizo escritor. La narrativa de Carlos Liscano ha tenido un amplio reconocimiento en su país. Entre sus títulos figuran: *Memorias de la guerra reciente* (Estocolmo: Salto Mortal/ Författares Bokmaskin 1988), *El camino a Ítaca* (Montevideo: Cal y Canto 1994 y 1997), *La ciudad de todos los vientos* (Montevideo: Planeta 2000), *El escritor y el otro* (Montevideo: Planeta 2007), entre otros.

¹⁷ En su primera publicación este ensayo funcionó como un prólogo que enmarcaba la escritura en prisión, al anteceder el *Diario de un informante*, cuaderno de notas que el autor tuvo en su celda durante la escritura de la novela *La mansión del tirano*. Usamos las abreviaturas siguientes: LS para *El lenguaje de la soledad*, MT para *La mansión del tirano*, DI para *Diario de un informante*.

¹⁸ LISCANO, *El lenguaje de la soledad*, 35.

A partir de esta ontología del lenguaje, Liscano se propone acometer una escritura literaria y definir una figura de autor. El diario que acompaña la escritura de la novela antes nombrada, titulado *Diario de un Informante*, también escrito al interior de la celda, elabora estos procesos de creación literaria.¹⁹ Liscano anota en este diario sus ideas sobre los métodos de composición textual para diversos proyectos de escritura y reflexiona sobre la cuestión de los géneros literarios. El *Diario* da cuenta de las dificultades creativas en un paisaje desierto de imaginación, de sensibilidad, de relaciones afectivas y de movimiento corporal en el que se anhelan las condiciones básicas para la escritura, tales como una biblioteca, un diccionario, una hoja de papel. Liscano anota que existen “incomodidades de toda especie” (DI 41), pero no abdica ante ellas, se niega a considerar su situación como un impedimento real para el desarrollo literario. Por el contrario, de esas eufemísticamente llamadas “incomodidades” predica que “no son más que trampas” (DI 41). Así, las demoledoras condiciones de la existencia tras once años de cárcel se asumen como el origen de una escritura instalada en la adversidad: “Más aún, a veces pienso que si no hubiera ‘dado’ con las actuales condiciones nunca habría escrito nada” (DI, 41) y reconoce en la literatura una capacidad de “poner freno, a través de la autopercepción que da el lenguaje escrito, a la realidad desquiciante” (DI, 45). La pregunta sobre la necesidad y el sentido de la escritura aparece en el texto y su respuesta está puesta en permanente relación con las condiciones vitales del autor: la escritura será “el ejercicio mental protector contra la realidad avasallante” (DI, 44). De ahí que la novela *La mansión del Tirano* sea producto de una decisión de “hacerse escritor” y de experimentar el ejercicio escritural en términos metaliterarios; así la materia de lo narrado, la disquisición sobre la composición y la constitución de escenas se vuelven el elemento medular del discurso literario.

Las variaciones de estilo en una novela carcelaria: La mansión del tirano

La mansión del tirano, novela experimental escrita en 1981, tuvo una primera versión que fue confiscada desde la celda y más tarde fue reescrita, de manera clandestina, mediante un trabajo de memoria. La novela logró salir del Penal de Libertad dentro de la guitarra de un preso liberado y finalmente fue editada en el año 1992. En la cárcel, la escritura era

¹⁹ Un estudio de archivo sobre los manuscritos de la cárcel se encuentra en IDMHAND, *Carlos Liscano: manuscritos de la cárcel*.

vigilada y hurtada por lo que permanentemente debió ser escondida, refugiada. Así lo narra Carlos Liscano en su diario: “estoy poco tranquilo respecto a mis papeles, me los pueden quitar en cualquier momento” (MT, 49). Por lo tanto, el autor crea estrategias para proteger la escritura: achica la letra y oculta los papelitos. En consonancia con estas condiciones de producción, el texto acaba por padecer la misma carencia de espacio, la misma claustrofobia que pulsa en el autor. Estas condiciones de producción se inscriben en la textualidad de la obra, tanto en la lengua como en el imaginario social que esta proyecta. La sintaxis medida se vuelve solidaria con un imaginario menguado en sucesos narrativos e imaginarios sociales y en cierto sentido, el argumento aparece también reprimido, minimizado. En el diario o cuaderno de notas que acompaña la escritura de la novela, se lee: “Temo estrechar demasiado mi imaginación –el ambiente es propicio, monótono, chato, mutilador–, cerrarme como en un tubo y quedar obligado a deslizarme solo por él en lugar de estar abierto a todas las posibilidades” (MT, 55).

En la novela, la figura del escritor irrumpe en un mundo sin objetos, sin comunidad y sin determinación temporal donde solo es posible trabajar el sintagma y sus variaciones: “Lo que se quiere decir, tal vez de manera poco eficaz, es que hay otros comienzos no solo posibles, sino también ensayables” (MT, 59). Los subtítulos indican este ensayo con las posibilidades proposicionales: “Escena del hombre que duerme/escena del hombre que trabaja/escena del hombre que juega.”

En un anverso, o una contracara, los procesos de subjetivación que resisten de manera alternativa a la reproducción de modelos coercitivos del lenguaje y la imaginación, se vinculan con operaciones de abstracción. Se trata de procesos cognitivos separados del referente y abiertos a la experimentación formal. De hecho, los anexos de *La mansión del tirano* dedican varios apartados a temas de formalismo y a las relaciones conceptuales. Por lo tanto, la sintaxis medida y rígida junto a una imaginación “árida” y “dificultosa” (DI, 55) son las formas constreñidas y abstractas que asume la escritura carcelaria del autor. Un episodio de la novela es elocuente en referencia a estas características esenciales inscritas en la narración a partir de la voz del narrador y del soliloquio interno del personaje: “salgo, camino, pienso, y al pensar pienso que pienso. Es elemental. Si estaba, y salí, y camino y pienso y es solo eso lo que pienso, es demasiado elemental. Además puede ser aburrido, se dice. Es claro que el hombre no quiere aburrirse ni aburrir. Ni ser elemental” (MT, 58).

Por otra parte, las condiciones carcelarias logran afectar la función referencial y transformar el campo léxico: el lenguaje es impactado por una experiencia de vida en un mundo sin objetos. A la cuestión del referente, habría que agregar la pérdida del hábito y de la actividad cotidiana pues en la cárcel el sujeto queda abstraído y abducido del mundo social. El mundo de afuera de la literatura como referente y materia posible de la escritura entra en un proceso de supresión y elisión. Así, en el largo inicio de *La Mansión del tirano*, la narración solo remite a la escena de escritura, se vuelve completamente metaliteraria, no abunda en sucesos. El relato escoge una escena y se propone relatar sus variaciones; en el principio del relato anota la escena del trayecto de la casa al ómnibus en sus variaciones: “El hombre sale de su casa, pone un pie fuera de ella –cualquiera de los dos– y se dispone a recorrer dos cuadras que lo separan del ómnibus. Es normal. Como de todas maneras no puede evitar ir pensando en el trayecto, ha tomado la decisión de las escenas” (MT, 67). La narrativa se sostiene en las variaciones de una tercera a una primera persona que alternan en el episodio del trayecto de la casa al ómnibus junto a distintas escenas del protagonista. “Salí de casa corriendo, iba hacia el ómnibus. Se me hizo tarde, partí corriendo, como si fuera en helicóptero. [...] Abre la puerta, asciendo, voy a pagar el boleto. Problemas con el guarda” (MT, 61). En una variación, se repiten el trayecto y la referencia a un habitante de la ciudad, pero ahora la tercera persona suplanta al autor textual en la dinámica de la organización textual.

De esta manera la narrativa de Carlos Liscano va componiendo una respuesta a la pregunta “¿qué lengua determina y se origina en esta subjetividad?” planteada en el inicio. Se trata de una lengua metalingüística que ha sido compelida a desautomatizar la pragmática de la oralidad, pero también la continuidad del decurso narrativo que da el efecto de continuidad. En las variaciones de la escena se produce también un trabajo de carácter metaliterario, de esta manera la acción misma del relato se detiene para pensarse a sí misma. En este sentido, el lenguaje guarda un cierto exceso de significado y potencia sus cualidades de abstracción.

Imágenes de la memoria afectiva: grabados de Nuño Pucurull

Es interesante constatar que la imagen del ómnibus aparece también en el grabado carcelario *Ómnibus* de Nuño Pucurull,²⁰ creado en los primeros años de reclusión y que forma una unidad con *El boliche* creado el mismo año 1975. El ómnibus en la ciudad se vuelve una imagen de “topografía cívica” que se resiste a la violencia mediante un ejercicio de localización en la memoria de los inventarios sociales. El ómnibus expone asimismo la condición de sujeto en el encierro. El temprano grabado de Pucurull privilegia una mirada panóptica que percibe todo, descalzando los elementos que constituyen el dibujo desde una perspectiva frontal. La memoria de una ciudad peatonal, habitada por seres humanos y animales arrojados al pavimento, expone así una detención atemporal solidaria con una sobrevivencia vigilada, “abducida”, extrañada y fuera del tiempo histórico que también expone ciertas condiciones de sometimiento.



Ficha técnica: Nuño Pucurull, *Ómnibus*, linóleo.

El ómnibus en un paradero deja ver elementos residuales como lo son la carreta y el caballo, elementos del paisaje urbano. Aparece tras este una bicicleta pasando por la calle de adoquín y pavimento sobre la cual permanece una línea antigua de trolley. El grabado

²⁰ Nuño Pucurull nació en 1945 ingresó al Taller Torres García, en el que estudió con Guillermo Fernández. Entre 1961 y 1965 estudió escultura con Eduardo Yepes en la Escuela Nacional de Bellas Artes y cerámica con Eva Díaz. Debido a su militancia política estuvo preso entre 1972 y 1985, años durante los que continuó creando obras. Luego de su liberación continuó su trabajo de artista visual hasta el día de muerte acaecida el año 2015. Exploró la fotografía, la escultura, el dibujo, entre otras técnicas, durante el desarrollo de una trayectoria marcada por un fuerte ímpetu experimental.

dibuja la escena de una mujer que, desde una vereda con un árbol, despide a su hijo pequeño quien con su delantal blanco y su moño se dirige a la escuela pública. El interior del ómnibus reúne a una cantidad de tipos sociales que construyen un mosaico social y familiar. Así, los pasajeros en su calidad de habitantes de la ciudad y en su diversidad etaria presentan ciertos estereotipos locales: conviven en el interior del transporte público una abuelita con bastón, una pareja de enamorados que parece una verdadera pareja de tango de la nueva ola, él con el pelo largo, ella tiene tacones. En el ómnibus, viaja un hombre con un gorro ruso cuyo brazo levantado cierra un puño en alto que muestra un signo político; se reconoce también una mujer de anteojos que está leyendo y, cerca de los escalones de la bajada, un hombre que carga un objeto. El último personaje del ómnibus es el guarda que cobra el pasaje y se inscribe en un espacio separado que se orienta hacia la dirección contraria a la del resto de la comunidad de pasajeros. Finalmente, cabe señalar que en otra dimensión espacio-temporal está el conductor. Dibujado desde una perspectiva superior, el conductor condensa el poder en su fuerza física, en su oscuridad, lo que evidencia también el poder que tiene sobre el espacio.

El grabado del ómnibus actualiza una memoria del mundo exterior cargada de componentes afectivos comunitarios, filiales y también sociales. Compone variadas escenas, ya sea de lazos de amor, de cuidados maternales o juego de adolescentes en un dibujo que integra distintas secuencias narrativas que sobrecargan de contenido las escenas.²¹ Este retrato afectivo de la vida ciudadana está limitado por el ómnibus, espacio que mantiene encapsulados a los personajes mientras son conducidos por otro sujeto del poder. Por tanto, existe en la producción del grabado una coexistencia de dos universos espacio-temporales. La imagen de las figuras que viajan en el ómnibus deviene de un pasado, actualizado mediante una operación de recuerdo del mundo urbano, pero al

²¹ Es interesante constatar que parte de estas imágenes podrían tener un sentido visual colectivo vinculado con la experiencia de la situación límite. El artista uruguayo Ernesto Vila refiere la siguiente relación entre la reclusión y las imágenes afectivas: “En momentos duros de la reclusión, fui asistido por imágenes que yo me atrevería a llamar terapéuticas, que me acompañarían en ese tramo áspero de plantones y otros detalles. Lo especial, para mí, fue que ese aire fresco, no provenía del mundo del arte sino del mundo tal cual es, no provenían de la mente y sus adicciones sino de la realidad vivida, no pensada. La Academia me había abandonado pero el barrio estaba conmigo, con su caótica baja cultura como en una película de Fellini con música de Nino Rota. Vecinos entrañables, jugadores de fútbol, novias de zaguán, paredes, el olor de las veredas recién baldeadas, Doña Rina y Rampla, desplazaban las vanguardias y es que entre un puente y un árbol hay una diferencia. El puente es algo hecho, el árbol algo nacido. En situación de riesgo, la verdad, es que me sentí recordado y como se sabe, recordar es volver al corazón [...]” (ROCCA, “Arte como documento de la memoria”, s/p.).

mismo tiempo, el dibujo trasluce un presente de encierro coercitivo. Podría interpretarse entonces que la mirada del panóptico disciplinario se replica en la mirada de la composición del grabado que pone todo a la vista.²²

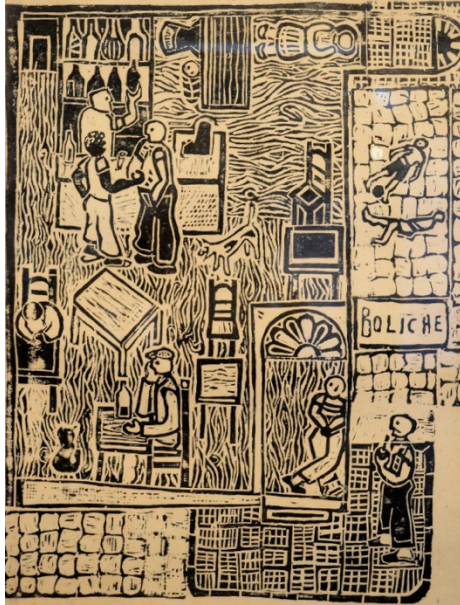
Estos segmentos permiten proyectar una correlación entre las funciones de la memoria y sus imágenes al interior de la comunidad forzada del presidio. Dentro de los procesos psíquicos que emergen de dicha situación, la función de la memoria de la vida cotidiana cobra una preponderancia particular como mecanismo de resistencia psíquica. Sin embargo, esta memoria al ser representada aparece continuamente sujeta a una determinación externa que se impone como coordinada espacio-temporal o como principio originario de la misma representación: un punto de vista panóptico. Se reproduce nuevamente la mirada panóptica que lo controla todo en *La mansión del tirano*. Recordemos que el personaje está en una condición dominada que no logra emanciparse de la voz narrativa, la que en un ejercicio de poder extremo llega al punto de suplantar la identidad del personaje.²³

En otro grabado realizado por Nuño Pucurull el mismo año 1975, *El Boliche*, vuelve a aparecer esta dicotomía entre mundo social y espacio cerrado. En el uso lingüístico del Uruguay, al que hace referencia la obra, la palabra *boliche* es al mismo tiempo un bar y un almacén. En la imagen, todos los personajes están acotados en el espacio, constituido a partir de dos puntos de vista, mientras el espacio masculino coincide con el interior del boliche y aparece desde un punto de vista frontal, la mujer y los niños son mirados desde otra perspectiva, en tanto habitantes de la calle y del almacén. El boliche tiene piso de madera, sillas, mesas, una máquina registradora, hay también animales: un perro y un gato, y hacia el almacén, una balanza. En el interior, están los hombres de distintas edades y color, solo el hombre que toma mate transita por el límite del lugar delimitado por las baldosas de la vereda y el adoquín de la calle. En las mesas, el hombre cabizbajo contrasta con el que está pensativo, ambos se contraponen a los

²² En el capítulo titulado “El panoptismo” del libro *Vigilar y Castigar*, Foucault sostiene: “El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto; en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto. Dispositivo importante, ya que automatiza y desindividualiza el poder. Éste tiene su principio menos en una persona que en cierta distribución concertada de los cuerpos, de las superficies, de las luces, de las miradas; en un equipo cuyos mecanismos internos producen la relación en la cual están insertos los individuos” (FOUCAULT, *Vigilar y Castigar*, 205).

²³ “Para empezar, haré así. Todo simple, ni un animal en el asunto. No. Empieza así: M sale de casa –ahora M soy yo– con la intención de abordar el vehículo conocido como El 306” (MT, 69).

encuentros de aquellos que sostienen conversaciones duales. De este modo, el boliche es retratado como un espacio de socialización pero también de soledad masculina en el que los personajes habitan un tiempo que pareciera estar detenido.



Ficha técnica: Nuño Pucurull, *Ómnibus*, linóleo.

Nuevamente aparece la dicotomía entre lugares sociales de la vida cotidiana y una condición de encierro en la representación de estos. En cierto sentido, se podría subrayar aquí la oposición entre el mundo masculino que vive en una condición espacio-temporal determinada y los niños y la mujer que pueden transitar por la calle. Hay un componente de desazón en algunos de los personajes y también de soledad en un ejercicio de habitar el tiempo detenido que no ha dejado de ser visto desde una mirada totalizadora. Los aspectos relativos a la situación de producción vuelven a articularse bajo una nueva puesta en escena.

En síntesis, es posible sostener que la perspectiva de composición de estos grabados emerge justamente de la doble experiencia de dominación y resistencia, la que por una parte, reitera el punto de vista del panóptico disciplinario pero inscribe una resistencia gráfica en el dibujo de un imaginario social que se mantiene vívido mediante una operación de memoria afectiva y que cumple una función vitalizadora de la subjetividad en condiciones límites.

La anotación de la vida recluida: El almanaque

La tercera producción en esta colección de obras no pertenece en su origen ni a los regímenes literarios ni a los de las artes visuales, sino que presenta una materialidad *sui generis* generada a partir de una actividad memorialística. Fue un impulso subjetivo de práctica de memoria el que guió la escritura de un pequeño calendario de papeles guardados por Jorge Tiscornia²⁴ desde el primer al último año de prisión. Durante trece años de presidio, 4646 días, Tiscornia llevó un diario anotado en pequeños almanaques y papelillos de cigarrillo que escondió dentro de unos zuecos de madera que ahuecó. En esa cavidad guardó durante más de una década los almanaques “calzándolos” sin que le fueran requisados. El recurso fue, según Daniel Gil, reinventar la estrategia enseñada por E.A. Poe en “La carta robada”,²⁵ al usar el doble fondo de los zuecos y dejarlos siempre a la vista, sin que a ningún vigilante se le ocurriera preguntarse por qué ese preso usaba ese calzado.

La historia de estos calendarios da cuenta del movimiento de traslado que han tenido estas materialidades desde un afuera radical a un lugar en el centro cultural y en la memoria social de la nación. Esto, dado que los almanaques de Jorge Tiscornia fueron declarados recientemente parte de la Memoria del Mundo por la UNESCO y expuestos públicamente en la ciudad de Montevideo.

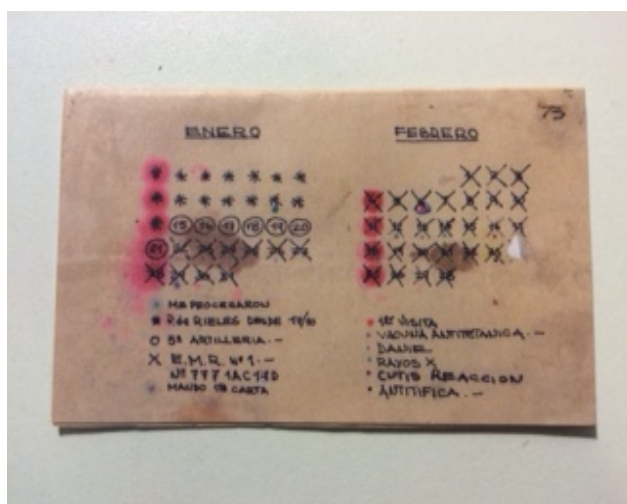


Foto tomada de la reproducción de *El Almanaque*. El papel corresponde a los meses de enero y febrero del año 1975.

²⁴ Jorge Tiscornia era estudiante en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La República y militante del MLN. Estuvo preso entre junio de 1972 y marzo de 1985.

²⁵ Cfr. GIL, 55.

El primer almanaque, en la foto, será el modelo que seguirá repitiéndose sin variaciones durante más de una década. La única diferencia es que entre los años 1973 y 1981, Jorge Tiscornia marcó una X sobre los días que iban pasando y desde el año 81 los dejó con fecha a la vez que aumentaron las marcas iconográficas bajo los números de los días. Los signos que acompañan el calendario hacen referencia a las visitas, el menú, los recreos, los trabajos en taller, las hospitalizaciones, los tipos de castigos, las inspecciones de la Cruz Roja, entre otros acontecimientos. Se trata de una notación desolada sobre la carencia y la falta que además de detallar aspectos de vida común, identifica situaciones límites de otros presos, tales como traslados o muertes. A medida que pasaron los años, el sistema de notación se fue complejizando con distintas claves cifradas en íconos, líneas, figuras geométricas y signos verbales. Si bien, como sosteníamos al inicio del apartado, los almanaques no tuvieron una finalidad artística en sus orígenes, es posible inscribirlos en el registro de una obra estética o visual de la memoria, tal como lo señala Ana Tiscornia: “Mi tentación de inscribir sus páginas en la categoría de dibujos está fundada en la esencialidad de este registro-archivo”²⁶ caracterizado por la precariedad de su material.

Por otra parte, el *Almanaque* también puede ser leído como el producto de una capacidad de abstracción que crea un código para componer una memoria colectiva futura. El calendario fija el tiempo, marca el paso de los días y es, al mismo tiempo, una afirmación de la actividad de abstracción. El acto permanente de esta escritura de registro construye a su autor Jorge Tiscornia como el memorialista de la *comunidad forzada* que habita el penal. Su letra y el código inventado serán un gesto de memoria afirmativa que proyecta, en su sentido utópico, un futuro donde tendría lugar este archivo de la vida cotidiana que permitirá restaurar la cronología colectiva. Así la construcción y el cuidado del archivo es interpretable como un ejercicio de resiliencia que afirma, en el espacio concentracionario, la “posibilidad” de dominar el tiempo presente y de imaginar un futuro.²⁷

²⁶ TISCORNIA, “Una memoria, un documento histórico, una obra”, 73.

²⁷ Daniel Gil, al preguntarse por los sentidos de este registro, agrega el interés en “registrar la prueba de que todos los días eran iguales, pero todos eran diferentes. Que el tiempo era un tiempo vivido y vivenciado, que contra la rutina, la indiferencia, que contra la búsqueda de sumisión por el tedio, se erigía la búsqueda de la diferencia [...]” (GIL, “Un hombre mirando al poniente”, 56).

Estos pequeños calendarios de láminas de papel, que fueron publicados como un libro objeto por el Museo de la Memoria en el año 2002, originaron el documental de José Pedro Charlo que lleva el mismo nombre. Pese a coincidir en el Penal de Libertad, Charlo solo conoció de manera personal a Tiscornia veinte años después de la liberación, pero el recuerdo del sonido de los zuecos en su memoria de presidiario estaba grabado. Escribe José Pedro Charlo: “La persistencia en el tiempo del registro también me impactó mucho. Es desmesurado. Es muy difícil concebir la continuidad de un registro de estas características por tanto tiempo, más de 12 años”.²⁸

La narrativa del film desentraña progresivamente el origen de estos calendarios y se detiene en decodificar los signos ocultos en las series de notas.²⁹ En la factura del documental, se realiza el trabajo de recuperación de la memoria que recrea la historia de un material resistente concebido como el tesoro del almacenamiento colectivo. El relato de la película expone el encuentro con un criptograma anotado en un calendario, muestra el mensaje cifrado y progresivamente devela sus claves. En base al material de Tiscornia, ambos autores realizaron un proceso de memoria en el presente de la filmación. El encuentro de los dos ex-presos instala en el documental la escena repetida del diálogo carcelario entre parejas obligadas a una sobrevivencia impuesta.

El film opta por dar protagonismo a la materialidad del almanaque, concibiéndola en su más puro carácter de criptografía, es decir, en tanto arte de la escritura secreta. El desarrollo argumental del documental desentraña el secreto de una escritura a partir de las claves y los patrones recordados por su autor; así la narrativa biográfica y memorialística es integrada a un proceso de lectura de código oculto, de sustituciones y repeticiones que justamente subrayan su carácter de abstracción. El hilo narrativo del documental, que incorpora el diálogo entre el director y el protagonista tendrá, con carácter detectivesco al plantear una búsqueda en torno a los elementos ocultos, los

²⁸ CHARLO, *El almanaque*, 16-17.

²⁹ Las palabras de Charlo presentan estos aspectos con nitidez: “La memoria necesita de referencias, estas permiten articulaciones, estimulan asociaciones, movilizan recuerdos. En el caso de *El Almanaque* estas referencias debían ser necesariamente muy mínimas, muy sintéticas, porque debían ocultarse de la represión existente en la cárcel. Lo que a mí me interesó más de ese registro mínimo fue su contenido: no se trata de un registro realizado con una finalidad política explícita sino de un registro totalmente personal. Esto le da un interés muy singular al mismo tiempo que trasciende lo político, que obviamente también está presente. Y entender las claves y las motivaciones para ese registro es el misterio que la película se propone desentrañar” (CHARLO, “Entrevistas ‘El Almanaque’, 2014).

aspectos mínimos y abstractos de escritura que son develados en el film. En este sentido, el film devela aquello que al lector de *El Almanaque* como objeto editorial, le es indescifrable. Asimismo, relata que las únicas fotografías existentes tomadas desde dentro del Penal fueron realizadas por Tiscornia: un episodio furtivo le permitió tener una cámara por un día y documentar la mirada del campo abierto cruzado por los alambrados que se extendía tras la ventana con rejas, misteriosamente estos negativos pudieron guardarse por años.

En varias escenas del film, hay ciertos procedimientos de diálogo que son un ejercicio de la memoria llevado al presente del documental y que no remite solo al pasado individual de Tiscornia. El director pone en escena su propio regreso al Penal a partir de la figura de Tiscornia a quien acompaña y también devela lo escondido en su propia memoria al recordar él mismo el sonido de los zuecos por los pasillos del penal. En este sentido, podría leerse un sentido autobiográfico del documental que expresa a la primera persona del documentalista desplazada y fragmentariamente, es decir, detrás de la figura protagónica de Tiscornia y a partir de las materialidades de *El Almanaque*.

El *Almanaque* en su doble producción de artefacto de memoria y de película documental pone en evidencia procesos psíquicos de resistencia a la dominación extrema. En este caso se trata de una forma de resistencia que se ancla en la representación de la comunidad forzada del Penal de Libertad, cuya cotidianidad es anotada para la memoria futura del grupo. En este sentido, el archivo de acontecimientos y experiencias sufridas afirma una existencia que no ha perdido el sentido de futuro.

A modo de cierre

Esta aproximación a distintas producciones estéticas realizadas en el Penal de Libertad, el centro de reclusión dictatorial uruguayo que tuvo como propósito el aniquilamiento síquico de los prisioneros políticos, ha permitido vislumbrar procesos de potencia y resiliencia en el acto artístico. Las obras de Liscano, Pucurull y Tiscornia, accesibles a nuestra mirada por un destino misterioso que las protegió de la devastación, constituyen materialidades excéntricas surgidas de tenaces intervalos que opusieron resistencia a un estado de coerción continuo. Son obras de resistencia, materialidades de factura elemental marcadas por un signo de excepcionalidad. Estas escrituras clandestinas, estos grabados precarios junto a las anotaciones en efímeros papelitos que sortearon el asedio y la

amenaza, exponen una fisura vital en las condiciones de negación, impedimento e imposibilidad que caracterizaron su contexto de producción. Un contexto que debe concebirse como un espacio de violencia extrema y al mismo tiempo un afuera radical de la vida social que colocó en entredicho las posibilidades de la representación y el lenguaje junto al propio sujeto autoral. Sin embargo, y pese a estas condiciones de adversidad, las obras despliegan una potencialidad existencial que solo puede emerger cuando la paradoja entre dominación y resistencia se inclina hacia el lado de la resistencia y despliega un gesto vital.

Al término de este itinerario, se vuelve posible entonces, contestar afirmativamente algunas de las preguntas planteadas por Judith Butler al inicio de este artículo sobre las posibilidades de generación de una resistencia síquica en los cuerpos sometidos que no se convierta en normalización y que pueda reformularse en términos sociales. Las obras aquí presentadas realizan materialmente esa posibilidad y su interpretación nos permite identificar un tipo de resistencia emanada de mecanismos de autoafirmación subjetiva basada en singulares procesos cognitivos y representacionales. En estos procesos aparece con nitidez una supremacía de dispositivos de abstracción que elabora operaciones metalingüísticas. Por otra parte, es posible colegir que la resistencia a la dominación genera una particular capacidad para doblegar el sistema de disciplinamiento a partir de la reproducción creativa de sus propias estrategias de control y sus mecanismos de la vigilancia. Finalmente, estas obras evidencian que la apelación a ciertos lugares de la memoria social y a las acciones cotidianas de la vida ciudadana, rememorados en una trama de lazos afectivos, ampara una resistencia síquica anclada en el recuerdo de la vida común. Paradójicamente, el arte generado en ese espacio de excepción entrega claves para pensar inscripciones de la subjetividad, posibilidades de representación y posibles sentidos de comunidad.

Las creaciones estéticas de Carlos Liscano, Nuño Pucurull y Jorge Tiscornia, realizadas en condiciones de violencia extrema, develan una trayectoria de autonomía a través un lenguaje marcado por procesos de abstracción, representaciones alternativas del sistema de referencias espacio-temporales y figuraciones memorialísticas de los imaginarios sociales como los principales mecanismos de afirmación subjetiva y de producción artística. De esta manera, estas formas elementales, motivadas por una experiencia remota, límite y violenta, retornan a la sociedad contemporánea no solo como

huellas y residuos del pasado, sino como obras que contienen una “potencia de ser” generada desde la paradoja de la dominación y la resistencia.

Bibliografía

Fuentes

- CHARLO, JOSÉ PEDRO: “‘El Almanaque’ de José Pedro Charlo: los datos de la memoria”, *El Almanaque* de Jorge Tiscornia, Montevideo: Yaugurú 2012.
- LISCANO, CARLOS: *El lenguaje de la soledad*, Montevideo: Cal y Canto 2000.
- “Diario de un informante”, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo: Cal y Canto 2000.
- *El furgón de los locos*, Montevideo: Planeta 2001.
- *La mansión del tirano*, Montevideo: Argumento 2011.
- PUCURULL, NUÑO: *Ómnibus* (grabado de 1975).
- *El boliche* (grabado de 1975).
- TISCORNIA, JORGE: *Los Almanques*, Montevideo: Yaugurú 2012.

Literatura crítica

- AGAMBEN, GIORGIO: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*, Valencia: Pretextos 1998.
- *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pretextos 2005.
- ALZUGARAT, ALFREDO: *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo: Trilce 2007.
- ARENDETT, HANNAH: *Los orígenes del totalitarismo. Parte 3*, Madrid: Alianza 1982.
- BLIXEN, CARINA: *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo: el Caballo Perdido 2006.
- BETANCUR, ARTURO ARIEL: “La empecinada historia de un penal en Libertad. Borrón y cuenta... ¡vieja!” *El Almanaque* de Jorge Tiscornia, Montevideo: Yaugurú 2012, 23-36.
- BUTLER, JUDITH: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Universidad de Valencia: Cátedra 2001.
- CHARLO, JOSÉ PEDRO: “Entrevistas ‘El Almanaque’ de José Pedro Charlo; los datos de la memoria”, en *El Almanaque* de Jorge Tiscornia, Montevideo: Yaugurú, 2012. Cinestel”, 5 de febrero de 2014, [<http://www.cinestel.com/documental-almanaque-jose-pedro-charlo/>] (última consulta septiembre de 2016), s/p.
- DRAPER, SUSANA: “De cárceles y museos. Alas, itinerarios artísticos y encuadre de temporalidades”, *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX* 2.2. (2011), 183-202.
- FOUCAULT, MICHEL: *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2002.
- GIL, DANIEL: “Un hombre mirando al poniente”, *El Almanaque* de Jorge Tiscornia, Montevideo: Yaugurú 2012, 51-60.
- IDMHAND, FATIHA: “Escribir en la cárcel: una escritura sous contrainte”, *Carlos Liscano: manuscritos de la cárcel*, Montevideo: El Caballo Perdido 2010.

- ROCCA, PABLO: “Arte como documento de la memoria”, Ponencia en el 1° Seminario sobre Archivos y Centros de Documentación en Artes Visuales, AUCA: Universidad de la República, Palacio Lapidó, Montevideo, 11-14 de octubre de 2005, *Retrospectiva de Ernesto Vila*, Agendarte n° 49, año II, [http://ampliar.blogspot.cl/2006_04_01_archive.html (última consulta mayo de 2016)], s/p.
- TISCORNIA, ANA: “Una memoria, un documento histórico, una obra”, *El Almanaque* de Jorge Tiscornia, Montevideo: Yaugurú 2012, 71-73.