

Sobre la cárcel, desde la cárcel: escrituras disímiles de la violencia (Carlos Liscano y Ernesto González Bermejo)

Hebert Benítez Pezzolano¹

281

I

En un sentido restringido, quiero postular que la escritura carcelaria del último presidio político uruguayo reconoce etapas diversas, las cuales quedan comprendidas entre fines de los años 60 y 1985. Los espacios carcelarios también son diferentes, hecho que responde a situaciones histórico-políticas que comprenden diversas etapas de captura y procesamiento de los presos por parte de las fuerzas represivas. Si bien los locales centrales identifican a los penales de Punta Carretas, Cárcel de Mujeres, Penal de Libertad y Penal de Punta de Rieles, no debe ignorarse que los calabozos de los cuarteles de la capital y del interior, los centros de detención y tortura clandestinos (“300 Carlos”), la División Nacional de Información e Inteligencia, la cárcel central de la Jefatura de Policía de Montevideo, así como distintas comisarías y otros centros clandestinos fueron sitios siniestros que albergaron prisioneros por períodos más o menos prolongados.

Entenderé en términos concretos dichos espacios como los lugares físicos y simbólicos que constituyen una serie de condiciones de posibilidad constrictivamente determinantes para la emergencia de estas escrituras. Naturalmente, las mismas responden a procesos discursivos que producen textos disímiles en lo que concierne a lecturas de intencionalidad, presentación, circulación y recepción. Por

¹ Universidad de la República, Uruguay

otra parte, es preciso señalar, ya en un sentido que no involucra a las fronteras espacio-temporales del encierro militar, que se entenderá por literatura carcelaria no solo al conjunto de textos procedente de autores encarcelados sino de otros que no lo fueron, pero que de una u otra forma remiten al mundo del presidio y a sus contextos a través de un énfasis constructivo en las voces y focalizaciones de sujetos prisioneros. De ese modo, conviene subrayar que una formación discursiva como la que procuro delimitar se constituye desde condiciones y posiciones enunciativas heterogéneas, lo que arroja resultados dispares en la articulación de *locus* y en los cronotopos resultantes. Si bien mi propósito es detenerme en algunos casos y aspectos de los textos de Carlos Liscano y de la novela testimonial *Las manos en el fuego*, de Ernesto González Bermejo, me interesa, previamente, trazar un mapa muy general de la cuestión.

Previo a ello es preciso señalar la relevancia de *Trincheras de papel*, el libro de Alfredo Alzugarat (2007), cuya información exhaustiva sobre literatura carcelaria en el Uruguay ha proporcionado datos imprescindibles. Estos, en una y otra medida, son aquí referidos directamente o, asimismo, supuestos para el desarrollo informativo de varios aspectos del tema.

Para empezar, quisiera establecer un conjunto de distinciones básicas y algo esquemáticas en lo que concierne a las posiciones definidas por la relación entre escritor, escrituras y textos con arreglo a los espacios de enunciación y representación carcelarias. A cada uno atribuiré un estado de tensión dominante, que de ninguna manera se propone como reducción unidimensional.

1. Posiciones temporales que corresponden a:

a) posiciones enunciativas que representan a un escritor que está preso mientras escribe (producción de Ibero Gutiérrez; *Cantares del calabozo* de M. Rosencof; *Diario de la cárcel*, o *La mansión del tirano* de Carlos Liscano; los colectivos *La canción de los presos* y *La sal de la tierra*);

b) posiciones enunciativas que representan a un escritor que estuvo preso y que escribió sobre esa experiencia luego de su liberación (*Memorias del calabozo* de Rosencof y Huidobro; *El furgón de los locos* de Carlos Liscano; *Porque la vida ya te empuja* de Alfredo Alzugarat; *Miniaturas orientales* de Rodolfo Panfilo; *El Uruguay se exilió de mí* de Alfredo Bruno);

c) posiciones enunciativas que representan a un escritor que no estuvo preso pero que ha escrito sobre el presidio político orientado sobre focalizaciones y voces prisioneras (Carlos Martínez Moreno en *El color que el infierno me escondiera*, Fernando Butazzoni en *El tigre y la nieve*).

El estado de tensión dominante es el de la oposición dentro/fuera.

2. Posiciones en el campo literario que corresponden a:

a) situaciones de quienes poseían una representación pública de escritores con obra editada antes de ser apresados por las Fuerzas Conjuntas (Mauricio Rosencof, Hiber Conteris, Gladys Castelvecchi, Miguel Ángel Olivera, Clemente Padín);

b) situaciones de quienes carecían de la representación de los anteriores porque emergieron como escritores en el espacio de la cárcel (Richard Piñeyro, Daymán Cabrera, Carlos Liscano, Marcelo Estefanell)

El estado de tensión dominante es el de pertenencia/no pertenencia al archivo literario.

3. Posiciones temáticas que corresponden a:

a) la de escritos cuyas construcciones refieren al espacio carcelario de manera más o menos reconocible, sea mediante la dinámica del rizoma enunciativo y/o sea a través de ostensibles tematizaciones (*Memorias del calabozo* de Fernández Huidobro; *Oblivion* de Edda Fabbri);

b) la de escritos cuyas construcciones optan por la suspensión parcial o extendida de la referencia carcelaria, sea por censura expresa en el contexto de la prisión, sea por una opción de temáticas distanciadas incrustadas en mundos ficcionales literarios, sea por un concepto de resistencia a las adscripciones limitativas a géneros discursivos documentales, sea por la intensificación metadiscursiva que construye un cerco a través del repliegue del lenguaje sobre sí mismo.

El estado de tensión dominante es el de suspensión/no suspensión de la referencia carcelaria.

4. Posiciones estatutarias que corresponden a:

a) la de escritos cuya autorreflexividad pone de manifiesto funciones estéticas más o menos intensificadas, las cuales se originan sobre la visibilidad de los procedimientos de composición –una perspectiva de orientación sobre la denominación, en términos de Jan Mukarovsky–, así como el correspondiente estado de apertura generado por la palpabilidad de objetos intencionales en la esfera de ficción, en lugar de los objetos trascendentes;

b) la de escritos cuya autorreflexividad ofrece algún grado de resistencia a las antedichas esferas funcionales, cuando estos adscriben a distintas clases de presentación “documental”, sea en ciertos órdenes testimoniales, epistolares, memorialísticos, diarios, etc., los cuales de una u otra forma no se dejan cartografiar en un mapa regido por estatutos de ficcionalidad pero tampoco, necesariamente, responden a la categorización de posautonomía planteada por Josefina Ludmer, la cual ya hemos refutado en otra parte². El estado de tensión dominante es el de ficción/no ficción como pacto postulado.

II

Ahora bien, considerado este planteo que de alguna forma es clasificatorio en general e indudablemente interpretativo, quisiera detenerme someramente en dos casos concretos de escritura que sitúan la relación de los temas de violencia y cárcel políticas mediante procedimientos discursivos y plasmaciones textuales muy distintas entre sí. Me refiero, por un lado, a algunos de los primeros escritos carcelarios de Carlos Liscano, quien se volvió escritor en el Penal de Libertad, habiendo comenzado el trabajo de la construcción del escritor en un largo y abigarrado proceso que llega desde el Penal hasta el actual gobierno de izquierda en el Uruguay. Los escritos de Liscano (diario, cuento, novela, ensayo, teatro, etc.) han expuesto a lo largo de su trayectoria dentro y fuera de la cárcel, y asimismo dentro y fuera de Uruguay, una discontinua relación entre lo que, *grosso modo*, pudiéramos reconocer como géneros ficcionales y géneros no

² Véase mi artículo sobre el tema (2017), referido en la bibliografía.

ficcionales, en los que los signos de +/- ficción han quedado –pese a que semejante identificación teórica es disimétrica–, vinculados con la problemática connotación de +/- “literatura”. Los textos de referencia a los que aludiré son el *Diario del Informante*, escrito entre 1982 y 1984, algunos de los cuentos que luego Liscano recopiló en *El método y otros juguetes carcelarios*, publicado en Suecia en 1987, y a *El furgón de los locos*, novela-testimonio que fue escrita y publicada mucho después (2001).

En lo que concierne a *Las manos en el fuego*, de Ernesto González Bermejo, novela publicada a pocos meses de la caída de la dictadura, en agosto de 1985, se presenta construida como ficción expresa en el conjunto de procedimientos que dialogan con la narrativa contemporánea: alternancia de personas narrativas y de focalizaciones, discontinuidad de la linealidad del relato a través de saltos temporales en el recurso a las analepsis y prolepsis, interrupciones monologantes y otras variantes polifónicas, incrustación de textos epistolares firmados por el protagonista, etc. No debe desconocerse, asimismo, que González Bermejo, ha sido no solo un periodista singular que ha entrevistado intensamente a Cortázar, a Rulfo, a Georgette Vallejo, a García Márquez, a Vargas Llosa, a Augusto Roa Bastos, sino que también ha publicado cuentos y una novela (*La noche abierta*, 1982), es decir que se ha introducido en la literatura con una particular dedicación a los narradores latinoamericanos del *boom*. Sin embargo, *Las manos en el fuego*, que para Alfredo Alzugarat es “el primer paradigma del género testimonial carcelario” (2007, p. 175), también se expone, en efecto, como el resultado de un testimonio, por lo que despliega su estado híbrido como condicionante de un pacto ambiguo con el lector, quien debe, así, resolver el sentido de la reinstalación de la violencia histórica y la ficción. Este libro es el producto del complejo acopio de noventa horas de grabaciones y unas mil doscientas páginas de escritos con cartas, respuestas a diversos cuestionarios y otros textos procedentes de David Cámpora, integrante del MLN-Tupamaros y prisionero político entre abril de 1972 y diciembre de 1980. Se trata de la reconstitución de una voz entablada a partir de distintos géneros discursivos, que deriva en un texto definido por la encrucijada de la novela y el testimonio.

En función de estas anotaciones pretendo situar ambos casos de textualización de la violencia en los contextos de combate y encarcelamiento políticos, para entonces elaborar una perspectiva que contemple sus disimilitudes, tanto en lo que hace a la función de la escritura y su relación con una idea de composición literaria y relato testimonial, como a la aparición del mundo carcelario.

III

El método y otros juguetes carcelarios, de 1987, es el primer volumen de cuentos publicado por Carlos Liscano. Este, junto con el original perdido de *La mansión del tirano* (1981) y los textos de *El Diario de El Informante* (1982-1984), contemporáneo de la requisa de la novela antes nombrada, luego reconstruida, se convierte en una de las piezas fundacionales de su escritura, no solo desde el punto de vista meramente cronológico sino en lo que concierne a ciertos gestos, procedimientos, propósitos y prácticas de sentido de una poética que se va a diseminar en textos posteriores. En el mismo se sitúa al espacio carcelario como esfera material y enunciativa potentemente política, en la que un escritor surge para conformar una voz cuyas inflexiones irán dando lugar a la formación de un nuevo sujeto en el marco de la clandestinidad entre rejas. Por esa razón, según se intentará demostrar, el deseo de escritura y el deseo de ese sujeto constituyen una dimensión continua conformada por dos planos significantes que no consiguen anularse el uno en el otro.

Del mismo modo, la materialidad de la prisión y la materialidad de la escritura entran en un juego de continuidades que arrojan al lenguaje y a sus prácticas de composición literaria como liberación y prisión a la vez. Conviene destacar que es precisamente por el lenguaje que se subraya la materialidad de la cárcel en cuanto lugar de encierro y opresión del prisionero. Evidentemente no se trata de una descripción de la situación carcelaria ocurrida por medio de un lenguaje indemne, es decir, por un lenguaje impermeable a su objeto. No hay, por así decirlo, una narración que derive o se concentre en un retrato de la cárcel, de los carceleros y de los prisioneros. Si bien tales referencias y ciertos pasajes descriptivos resultan innegables, los mismos solo advienen en un contexto que pasa por la palabra en cuanto lucha por

la palabra antes que por una palabra que denuncie “directamente” al espacio del calabozo. Al contrario, las prácticas de escritura revelan la necesidad de restaurar al ser cuya oclusión se da a través de la negación de la palabra: esta es un objeto arrebatado, arrebatado con que el represor ha oficiado la función destructiva de dicho sujeto. La lucha contra la reja se concentra indispensablemente en ese frente periférico y a la vez central. Por eso la escritura como tema y obsesión del lenguaje será tan importante en la obra de Liscano, la cual, como afirma Liliana Reales, se constituye “como experiencia radical, como umbral peligroso [que] podría ser entendida como un legado [...] de ese absoluto literario” de los momentos precisamente más radicales del romanticismo (REALES, 2013, p. 22). Esa sería la dirección tomada y desarrollada por Selomar Borges en su tesis doctoral culminada en 2017 y titulada *Carlos Liscano: textos do cárcere. Reflexão e ironia*.

Los géneros discursivos testimoniales serán ajenos a la escritura carcelaria de Liscano, y aún después deberá esperar a fines de los 90 para que tomen la palabra, especialmente en *El lenguaje de la soledad* (1999) y, algo más tarde, rearticulados en *El furgón de los locos* (2001). De hecho, el componente testimonial, inexpulsable de la autodiégesis, resulta comparable en más de un sentido con ciertos planos de manifestación en la novela de González Bermejo. Pero *El furgón* a su vez presenta inflexiones discursivas que suspenden a la primera persona del singular, en una suerte de *epojé* del sujeto autodiegético, para dar paso a una voz testigo, que discurre ya no sobre sí, sino desde sí sobre “el preso”, con un estilo “aséptico”, en una suerte de apelación de retórica neutra que desnuda la brutalidad del testimonio:

A causa de los golpes en el estómago, en el momento de ser metido en el tacho el preso ya no tiene aire en los pulmones. Está encapuchado, esposado en la espalda. Traga agua, siente que se ahoga. Esa es la sensación, la de morir ahogado.

Cuando lo sacan del tacho, la capucha de tela está llena de agua. Entonces una mano cierra la capucha sobre el cuello, y el agua demora en salir. La sensación de ahogo continúa unos segundos más. El preso grita y grita (...) No le dan la boca y la nariz para conseguir aire. El sonido sale entrecortado, como una sucesión de explosiones. Es un bramido más que un grito. El cuerpo se mueve, salta. No hay aire en ninguna parte. (LISCANO, 2001, p. 68)

Sin embargo, el punto de concentración de los escritos carcelarios de Liscano está constituido por la retracción en el lenguaje y en los códigos narrativos en los que articula su dinámica. Por ejemplo, en el cuento “La puerta” de *El método*, impone un radical distanciamiento con respecto a las aspiraciones representativas; en esto consiste su fuerza. Las “cosas” son puestas en la lejanía, porque el único espacio que habitan es el de una superficie esfumada, una suerte de “realidad abstracta”, como señala en *El lenguaje de la soledad* (LISCANO, 1999, p. 28), originada en la carencia de objetos, los que si a su vez poseen vocablos que ya no se emplean, se contraen en el lenguaje, que es entonces la gran cosa extrañada, y la más reprimida del Penal. Puede sostenerse que en “La puerta” las palabras no atraen a las cosas; por el contrario, a medida que se proponen obtenerlas resultan perdidas por la deriva que las constituye, puerta tras puerta, escalera tras escalera. Pero el movimiento procede mediante una multiplicación que densifica las distancias. Primero, porque el relato se presenta como la escritura de un sueño: “Soñé que abría una puerta” (1987, p. 14); segundo, porque la puerta es “ya” una palabra y no una “cosa” que ofrece su apertura:

La puerta era una palabra y yo la abría. Detrás de la palabra había una escalera. Enseguida concluía que había abierto la palabra *escalera* y comenzaba a bajar. La escalera conducía a otra puerta y allí se interrumpía. Abría la puerta, que también era una palabra, y quedaba un instante de pie ante su hueco (LISCANO, 2001, p. 68) (En cursiva en el original)

El descenso a los infiernos de una deriva perpetua, es decir ese movimiento en un espacio subterráneo y laberíntico en el que las “cosas” se exilian para ceder paso al agónico movimiento de las diferencias, es una vertiginosa apertura a la oscuridad. Semejante dinámica guarda una curiosa relación con la de la deriva derridiana, pese a que no se identifique necesariamente con ella, ya que en Liscano la “diferencia” es el producto de un contexto histórico puntual y no una problemática con los signos y la metafísica de la presencia.

En el cuento “El método”, por un lado se desnuda el núcleo contundente e inexorable de la realidad carcelaria en tanto lugar material y condición enunciativa impuestos por la violencia. Mientras que por el otro se expone el caos del proceso de las afecciones, del

pensamiento, la imaginación y la memoria con un determinado orden de la composición exigible por la escritura, orden que instalaría, de conseguirse, un código de liberación para las vivencias “aún” encarceladas:

Creo que es notorio que escribo desde la cárcel –o en la cárcel o a causa de la cárcel, lo que no es figura ni supuesto sino verdad– y no sé cómo pudieran llamarse estas historias o crónicas, sólo que, si me pongo a escribir nunca saco lo que me propongo, aunque lo curioso es que siempre *sale* algo. Confundo recuerdos, temas, ideas, ocurrencias, frases que se perfilan un instante y desaparecen enseguida, pero no escribo lo que me propuse. Escribiendo derivo de una cosa en otra sin concretar en nada cierto o seguro y puedo seguir, flotando, horas, como una nube de verano sin llegar a chaparrón o a cielo. (LISCANO, 1987, p. 75) (En cursiva en el original)

289

Poco después, el sujeto en ciernes de esta escritura recae sobre el socavamiento crítico de su propia acción. La conciencia de un escribir condenadamente intransitivo no se sustrae a los límites patentes de un espacio que se expresa tautológicamente, ya que gobierna la enunciación y todos los frentes de sus condiciones de posibilidad: “Así voy, engañándome con estas historias, porque la cárcel es la cárcel, sin remedio” (LISCANO, 1987, p. 75).

Y si por un lado el espacio del calabozo se yergue con todo su peso sobre las historias que parecen mistificar su presencia, la potencia de la palabra pelea por la preservación del sujeto. Por eso, en el *Diario de El Informante*, reclama su centro y su economía política orientada hacia un futuro:

Nada más burgués que hablar por hablar, que este caos de palabras [se refiere a los medios masivos cuyos restos le llegan por emisiones radiales de eventos deportivos] (...) El socialismo cambiará casi todo, pero no el lenguaje? Es posible que algo cambie sin que cambie el lenguaje? (LISCANO, 1999, p. 67)

En cuanto a *Las manos en el fuego*, González Bermejo elabora un campo narrativo mediante los fragmentos de una voz, por así decirlo, “entrevista”: la del prisionero tupamaro. Y si al revés que en el caso del Liscano anterior a 1985, cuya escritura es producto de una experiencia carcelaria del lenguaje, la potencia del mismo

no es puesta en cuestión aquí, ello obedece a que esa confianza, esa traducción en códigos de composición narrativa, no representa una cesura para el locutor central: la novelización testimonial funge como sortilegio para lo eventualmente indecible. Se trata de la reconstitución de una voz entablada a partir de distintos géneros discursivos que se incrustan en el cuerpo novelístico para resguardarse como memoria inicial y para transformarse mediante la disolución en una estructura que le presta relato. Como señalara Sylvia Lago, “dos situaciones diferentes, alejadas espacial y temporalmente, se van imbricando desde la perspectiva de diversos puntos de vista –primera, tercera persona– hasta converger en un único sentido esclarecedor al llegar el momento clave del devenir novelístico” (LAGO, 1998, pp. 34-35). En esa medida, el texto de Bermejo no se expone ante lo irrepresentable. El acontecimiento sostenido en el relato del testigo puede devolver su horror. González Bermejo opera en un movimiento doble. Por un lado monta una estructura novelística según la cual el testimonio se asegura la representación; simultáneamente, y en función de esa hospitalidad de la novela contemporánea latinoamericana, renuncia a una lengua propia. Como ha señalado Jacques Rancière “No hay lengua propia del testimonio”, pues “Allí donde el testimonio debe expresar la experiencia de lo inhumano, encuentra naturalmente un lenguaje ya constituido [...] de la identidad entre sentimientos humanos y movimientos inhumanos” (RANCIÈRE, 2011, p. 134). Quizás por eso en *Las manos en el fuego* no hay esquirlas del lenguaje, como en la poesía de Celan, ni retracción sobre sus signos, como en Liscano, ni la adopción de una escritura paratáctica como la de Robert Antelme en *La especie humana*. Esa voz silenciada, o que hasta el momento no había sido inducida (excepto por sus torturadores), la de David Càmpera, es puesta a trabajar ahora por González Bermejo, en un “contrapunto –como sostiene Nora Strejilevich– [que], destinado a desenmascarar la retórica militar, conjuga lo literario y lo documental” (STREJILEVICH, 2006, p. 112). Pero ese conjugarse dibuja una tensión entre lo testimonial y lo ficcional, que jamás desaparece.

Tal como observa Ana María Amar Sánchez, “El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla, sino que surge una construcción nueva, con rasgos propios, en la que testimonios y códigos narrativos se fusionan y modifican mutuamente” (1992, p. 24).

La alternancia de personas y focos narrativos, el recurso al monólogo de Cámpora con que irrumpe la tercera parte del libro, el injerto de cartas “reales”, escritas desde un cuartel y dirigidas a su mujer, hablan claramente de estas modificaciones recíprocas que exceden los términos simples de la mezcla.

Esa voz de Cámpora, voz transcripta, expuesta, transformada, restaurada, rescatada de la oralidad –por la que, como afirma Roberto Ferro, el acto de escribir el testimonio queda escindido por la complicidad entre los materiales y la versión final (FERRO, 1998, p. 111) – deviene en inocultable trabajo de una conciencia histórica. Tal como señalara Noé Jitrik, “los hechos, antes de ser considerados históricos, son algo así como materia bruta, llena de escorias, sobre las que la Historia se propone trabajar; no cualquier materia, sino aquella acerca de la cual existe una intuición previa acerca de su historicidad” (JITRIK, 2010, p. 122)³. Semejante intuición previa, que se sitúa en el orden de lo “ya dado” para el historiador, recae ahora en la función del testimonio González Bermejo-Cámpora, cuya fuerza ilocutiva de denuncia designa a una estrategia política y literaria, resultante del trabajo productivo de esa conciencia para su expansión social.

Ante todo se trata de un texto que no se deja designar, sin problemas, por una sola firma, lo cual cabe entender como uno de los rasgos de aquellas escrituras testimoniales originadas en el género discursivo de la entrevista. En efecto, la irreductibilidad a una sola voz define la dinámica bifónica que produce *Las manos en el fuego*, duplicidad constitutiva que reconfigura los tiempos de los acontecimientos proyectándolos en narración, distorsionando los huecos que habitan en los fragmentos, “prestados” por la oralidad y las transcripciones. El tiempo de la cárcel se subordina al del relato. La cárcel está allí y es sobre todo lo enunciado por el enunciado de una enunciación, la cual tiene lugar en un después y en un afuera, desde el que se desata todo el juego de las referencias. En cambio, los escritos carcelarios del Liscano de los primeros años ochenta cobran su rasgo

3 En efecto, Georg Simmel ya había sido muy claro cuando sostuvo, inequívocamente, que “um conteúdo não é histórico apenas por existir no tempo ou apenas por ser compreendido. Ele só se torna histórico quando esses dois aspectos se encontram, quando a compreensão intemporal permite inscrevê-lo no tempo”. (SIMMEL, 2011, p. 15)

en una resta, en una detención del gesto referencial. No se trata de una lengua tranquilizada por ciertas operaciones del testimonio, sino por la continua obsesión del lenguaje y sus tanteos radicales, al modo de una suspensión provisoria de la tesis del mundo, *epojé* temprana que contiene al presidio pero también a la liberación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALZUGARAT, Alfredo. *Trincheras de papel*. Montevideo: Trilce, 2007.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. “Un género entre el testimonio y la ficción”. *SyC*, No. 3, Sep. 1992, pp. 23-33.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “Autonomía y posautonomía literaria. Crítica de un malentendido”. *Revista Valenciana*, v. 20, 2017, pp. 335-360.

BORGES, Selomar. *Carlos Liscano: textos do cárcere. Reflexão e ironia*. [Tesis defendida en la Universidad Federal de Santa Catarina, dirigida por Liliana Reales]. Florianópolis, 2017.

FERRO, Roberto. *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Las manos en el fuego*. Montevideo: Banda Oriental, 1985.

JITRIK, Noé. “Monumento,/documento, contemplación y lectura”. In: *Verde es toda teoría*. Buenos Aires: Liber Editores, 2010, pp. 121-128.

LAGO, Sylvia. “Introducción”. In: *Narrativa uruguaya de las últimas décadas. 1960-1990. Las marcas de la violencia*. Montevideo: Universidad de la República, 1998.

LISCANO, Carlos. *El método y otros juguetes carcelarios*. Estocolmo: Författares Bokmaskin, 1987.

_____. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 1999.

_____. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

REALES, Liliana. “Breve asomo al heteróclito y delirante ‘Atlas’ de Liscano”. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (org.). *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*, Florianópolis: Ed. Cultura e Barbárie, 2013.

SIMMEL, Georg. *Ensaaios sobre teoria da história*. Traducción de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

STREJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Argentina, Chile y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.