

Siempre en domingo: las fotografías clandestinas de Jorge Tiscornia en el penal de Libertad¹

Always on sunday: The clandestine photographs of Jorge Tiscornia in the “penal de Libertad”

Yazmín Conejo²

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. ARGENTINA.

Resumen. Un clic de la cámara es el instante en el que cabe toda una vida. Pero si ese acto creativo de tomar fotografías se ve desafiado por la urgencia de contar una experiencia extraordinaria, como la vivida al interior del penal de Libertad durante la dictadura uruguaya (1973-1985), entonces va a cambiar la forma en que percibimos la imagen. Ya no contendrá solo un recuerdo sino un acontecimiento que busca ser narrado. Partimos del material visual fotográfico que Jorge Tiscornia registró dentro del penal unos días antes del domingo de liberación, para hacer el ejercicio de mirar las imágenes con una distancia espacio temporal y reactivar el reconocimiento (individual y colectivo) que añade la susceptibilidad de interpretación de las imágenes en nuestro presente. Abrimos el camino con la referencia a las cuatro fotografías de Auschwitz narradas por Didi-Huberman para desmenuzar las imágenes de la cárcel, con lo cual pudimos vincular las imágenes en este proceso dentro de la memoria. Susan Sontag nos permitió acceder a las imágenes desde una perspectiva diferente al sacarlas del plano estático y subjetivo y dotarlas de movimiento. Finalmente vimos cómo Didi-Huberman nos llevó a tocar lo real cuando lo inimaginable puede ser imaginable a través de los fragmentos de memoria que suscitan el reconocimiento de la experiencia extraordinaria. Convertimos una fotografía estática en una pieza de marcos móviles que nos permite mirar las experiencias en prisión objetivamente como prueba testimonial de lo que sucedió y que pretendió ser negado.

Palabras clave. Dictadura; Uruguay; Presos políticos; Penal de Libertad; Fotografía.

Abstract. A *click* of the camera is the moment where a lifetime fits. But if that creative act of taking photographs is challenged by the urgency of letting know an extraordinary experience, as lived inside the "Penal de Libertad" during the Uruguayan dictatorship (1973-1985), so the way we perceive the image will change. It will not contain just a memory but an event that seeks to be narrated. We take the photographic visual material that Jorge Tiscornia photographed inside the Prison and we will see that when looking at the images with a space-time distance, recognition (individual and collective) is reactivated, which adds the susceptibility to interpretation of the images in our present. We opened around the reference to the four photographs of Auschwitz narrated by Didi-Huberman in connection with the images of the prison, which we could relate the images in prison in this process of memory. Susan Sontag allowed us to access the images from a different perspective by taking them out of the static and subjective plane and giving them movement. Finally Didi-Huberman led us to *touch the real* when the unimaginable can be imagined through the memory fragments that combine the recognition of the extraordinary experience. We turn a static photograph into a piece of mobile frames that allows us to look at the experiences of political prisoners objectively as testimonial evidence of what happened inside the

1 La investigación fue realizada en el marco de la Beca Roberto Carri, otorgada por el Ministerio de Educación de Argentina, de abril de 2013 a diciembre de 2014, Universidad Nacional de La Plata.

2 Licenciada en Literatura Latinoamericana. Universidad Autónoma de Yucatán, México. Maestría en Historia y Memoria, Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Mail: ispoco@gmail.com

prison and was intended to be denied.

Keywords. Dictatorship; Uruguay; Political prisoners; Libertad prison; Photograph.

Introducción

Toda una vida puede ser sintetizada en una aparición momentánea.
(Sontag 223)

Si un hecho fue pensado es susceptible de ser pensable. Esta afirmación se vuelve fundamental para detenernos y mirar con una perspectiva diferente todo aquello que sucedió en el llamado siglo de la barbarie, nombre con que el historiador Eric Hobsbawm (30) denominó al siglo XX, que da inicio en 1914 con el estallido de la Primera Guerra Mundial, que continúa, como una vorágine de horror, durante la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento de sociedades autoritarias, y que desemboca en totalitarismos en los que las dictaduras latinoamericanas jugaron un papel importante, ya al final de esa época infame. Los testimonios de supervivientes dispuestos a transmitir sus experiencias extraordinarias van a ser fundamentales para poder comprender, desde las entrañas, lo que cada uno de estos momentos de horror representaron, pero también hay que considerar que muchos de ellos tomaron su tiempo para poder salir a la luz. Ya sea de forma oral, escrita (ficción y no ficción) o visual, cada uno de estos aportes testimoniales permite identificar un fragmento de la experiencia de ese pasado. Esta memoria, extraída de estos contextos cargados de injusticia, dolor y muerte, amplía el sentido del acontecimiento relatado más allá de lo que la historia oficial quiso mostrarnos.

Este trabajo toma como base la investigación de Didi-Huberman (en *Imágenes pese a todo* y en *Cuando las imágenes tocan lo real*) sobre las cuatro fotografías que fueron tomadas por Alex dentro del campo de concentración Auschwitz-Birkenau, las cuales resistieron contra todo pronóstico y lograron salir clandestinamente hacia la resistencia polaca en Cracovia poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial. La experiencia extraordinaria vivida al interior del penal de Libertad E.M.R. N° 1 durante la dictadura uruguaya (1973-1985) con el material visual fotográfico que Jorge Tiscornia registró unos días antes del domingo de liberación tiene una fuerte conexión con la travesía de las fotos de Alex. En su relato “Acción de gracias”³, Tiscornia narra cómo fue tomar las fotografías, revelarlas, sacarlas del penal de Libertad y su recuperación un domingo, veintiún años después de creerlas perdidas⁴. El objetivo de este trabajo es plantear, en los términos de Didi-Huberman, cómo lo inimaginable, aquello vivido dentro del penal de Libertad por los presos políticos de la dictadura uruguaya (1973-1985), puede volverse imaginable a través de los fragmentos de memoria que despiertan el reconocimiento de la experiencia extraordinaria del acontecimiento relatado a partir de las fotografías clandestinas de Jorge Tiscornia. Pondremos énfasis no solo en lo que la fotografía saca a la luz, sino, y sobre todo, en el diálogo que permite establecer con lo que queda fuera de ella.

Es importante considerar que aun cuando encontramos diferentes investigaciones en torno a las fotografías realizadas durante los años de dictadura en el Cono Sur, específicamente en Argentina y Chile, lo cierto es que estas plantean el acontecimiento generalmente desde dos perspectivas: la primera, con un punto de vista documental posterior y la segunda, con un punto

3 Publicado en 2006 y 2014, aquí se hará referencia a la primera publicación.

4 No tenemos una fecha exacta, pero podríamos ubicar este momento de reencuentro con las fotos a inicios del año 2006.

de vista artístico. En el primer caso, el historiador utiliza las imágenes para ilustrar acontecimientos descritos en su narración. Estas imágenes son archivos de lo acontecido en la ciudad, como movilizaciones y represiones, o imágenes que fueron tomadas al interior de los centros clandestinos de detención, pero con un propósito determinado por la burocracia militar, y recuperadas posteriormente. Ejemplo de ello son las investigaciones de Natalia Fortuny, Cora Gamarnik, Emilio Crenzel, Claudia Feld y Jessica Stites, Nelly Richard, Elizabeth Jelin y Ana Longoni, solo por mencionar algunas.

En el segundo caso, las intervenciones fotográficas que rescatan la memoria desde un punto de vista artístico cuentan con el testimonio de supervivientes y/o de las familias para la reconstrucción del pasado dictatorial. Podemos mencionar, entre otros trabajos, la serie “Ausencias”, de Gustavo Germano, que hace una comparación de imágenes antes-después para evidenciar las desapariciones de familiares durante la dictadura argentina o “Desapariciones”, de Helen Zout, que hace una superposición de los supervivientes argentinos en los centros clandestinos donde estuvieron detenidos.

No desestimamos estas fuentes o series fotográficas como punto de referencia respecto de las fotografías del penal de Libertad en futuras investigaciones. Por ahora, lo que buscamos es mostrar la perspectiva desde el interior, durante el período mismo de la dictadura, tomando como centro al autor, la travesía para obtener las imágenes y lo que representan en el contexto actual. Este desafío de fotografiar clandestinamente la máquina de represión capta, de primera mano, aquello que, de otra forma, no habría podido ser.

La experiencia extraordinaria: el contexto de las imágenes

La conexión entre el trabajo fotográfico clandestino del penal de Libertad y el que salió de Auschwitz se halla, desde nuestra perspectiva, en la arista del surgimiento del Holocausto como tropos universal. En palabras de Andreas Huyssen, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria (17). Coincidimos con Huyssen en que el paradigma que significó Auschwitz cumple con especificidades irrepetibles e irremplazables, y aunque probablemente no pueda equipararse la maquinaria siniestra que envuelve al Holocausto con la que impusieron los militares en las dictaduras latinoamericanas, lo cierto es que no podemos desestimar la sistemática planificación de desaparición, tortura y muerte durante este período en el Cono Sur. A la luz de lo que significó este acontecimiento para la civilización occidental del siglo XX, el concepto de Huyssen sirve no como punto de llegada, sino de partida de un nuevo paradigma que permita narrar, desde las entrañas, la violencia institucional. Las voces y los relatos que los perpetradores no pudieron acallar encontrarían cabida en la apertura que proporciona el mirar a través del prisma del tropo del Holocausto⁵.

Con la llegada del siglo XX se impone una exigencia de realidad que transforma a la imagen –fotográfica– en un referente de primera mano en la búsqueda de pruebas susceptibles de interpretación en cuanto vestigio o huella directa de lo real. No entraremos en detalles sobre las manifestaciones contemporáneas de la fotografía, pues lo que nos interesa es mirarla en el sentido de la representación de un testimonio que redefine la realidad registrada y, sobre todo, de lo que queda al margen de ella, expandiéndola a una interpretación que supera la imagen *real*

⁵ Para ampliar un poco más acerca de la postura de los intelectuales sobre el tropo del Holocausto consultar Bauer 29 y Traverso 252-253.

perceptible a simple vista. Las cuatro fotografías de Auschwitz-Birkenau y las fotografías del penal de Libertad pertenecen a estas memorias que dan cuenta de la urgencia de capturar el momento, mostrándonos, con la imagen revelada, la maquinaria siniestra detrás de ellas. Son una impronta por medio de la cual se hace posible rescatar de las ruinas y asir un testimonio invaluable.

Si queremos aprehender la imagen más allá de los objetos materiales que esta nos muestra es necesario mirar desde donde fueron construidas. En este marco, la documentación de Jorge Tiscornia, preso político del penal de Libertad en el período 1972⁶ a 1985, es de los testimonios más importantes⁷ para poder imaginar la estancia de doce años, bajo la represión de la dictadura, en el espacio delimitado de las celdas. La memoria visual, a través de su trabajo fotográfico *no planeado*, como explicaremos más adelante, a la par de su trabajo de escritura, será la clave para tener una perspectiva diferente de los testimonios y narraciones, al diversificar la documentación existente y el archivo de aquellos años a los que podemos tener acceso.

¿Desde dónde narra Tiscornia, desde dónde nos muestra estas imágenes? Para entenderlas debemos remontarnos al inicio de la dictadura y a la situación dentro del penal de Libertad que marca, a manera de termómetro, ciertas pautas que corresponden a la transición hacia el golpe de Estado, la instauración del régimen y la posterior recuperación de la democracia.

Se pueden rastrear los indicadores del golpe de Estado en Uruguay de 1973 desde los gobiernos constitucionales de Jorge Pacheco Areco (1967-1972) y Juan María Bordaberry (1972-1973), denominados gobiernos de crisis o de excepción y caracterizados, por Giovanni Sartori en Rico, como “gobiernos no democráticos pero que tampoco constituyen un sistema dictatorial en tanto se apoyan en la Constitución para dotar de atribuciones extraordinarias a órganos estatales normales (ejército, policía, justicia)” (188). Estos órganos trabajan a la par y desde la legalidad que le confiere el poder gubernamental, como puede verse, justamente, en los trabajos realizados por las Fuerzas Conjuntas (Fuerzas Armadas y policiales) previas al golpe⁸. Y es este sistema de gobierno, vigente desde 1967, que a principios de febrero de 1973 se ve exponenciado cuando se revela definitivo el entronizamiento militar en la esfera política, tal como proponen Broquetas y Wschebor (76).

Luego de las primeras reformas constitucionales que habían conferido un poder excepcional a las fuerzas militares, el presidente Bordaberry, para inicios de 1973, intenta arrebatarles dicho poderío y someterlos de nuevo al orden civil. Los militares responden con los Comunicados 4 y 7 y, posteriormente, con el pacto de Boiso Lanza el 12 de febrero de 1973, en el que se termina concretando su continuidad en el poder. En este sentido, es la necesidad del ejercicio del poder sin mediaciones de tipo partidarias o parlamentarias la que logra, mediante el exceso de poder gubernamental, subordinar al Estado de derecho y permitir la nada sorpresiva y, al contrario, gradual irrupción militar que culmina con el autogolpe de Estado definitivo el 27 de junio de 1973. El régimen militar duraría hasta 1985. Durante ese período funcionaron diferentes

6 A pesar de que el golpe de Estado se da en 1973, la realidad es que muchos de los presos políticos cayeron durante 1972, cuando el gobierno aún era democrático.

7 Sin demeritar el trabajo literario ni testimonial de los compañeros que también estuvieron presos en el mismo penal y durante el mismo período. La importancia de la documentación de Tiscornia (de las fotografías y del almanaque) radica en su afán por resguardar la memoria y la minuciosidad con el que llevó a cabo su archivo personal. Toda esta información es el sustento que acompaña, con datos e imágenes, los testimonios que compartieron, de forma oral o escrita, otros compañeros.

8 Son, justamente, las Fuerzas Conjuntas las que, hacia 1972, detuvieron a los dirigentes tupamaros y los recluyeron, en total incomunicación, desde ese momento y hasta concluida la dictadura en 1985.

cárceles de presos políticos en el país.

Esta compleja, contradictoria y única relación entre democracia y autoritarismo trazó, en palabras de Álvaro Rico, un *camino democrático a la dictadura* (188). En efecto, a diferencia de otras dictaduras en la región, en Uruguay, bajo la *continuidad* institucional representada en la titularidad del presidente, que continuaba al mando, se reforzó el poder de las fuerzas armadas al conferírseles mayor injerencia en las decisiones políticas, administrativas y de seguridad vinculadas con el proyecto político previo. En solo dos años, del 27 de junio de 1973 hasta finales de 1975, la dictadura uruguaya logró transformar a una sociedad politizada con la desaparición casi por completo de toda expresión disidente. En este plan de transformación, las cárceles ejercieron un papel importante.

Como parte de las estrategias del nuevo orden en el país, la continuidad del presidente no fue el único rasgo atípico de esta dictadura en comparación con los otros regímenes militares adheridos al Plan Cóndor. En Uruguay, la metodología represiva generalizada fue la prisión masiva y prolongada, acompañada, en todos los casos, de diferentes tipos de tortura⁹. Por un período de 12 años (1973-1985) se mantuvo un universo de presos políticos de alrededor de seis mil, lo que representa la dictadura con mayor cantidad de presos políticos en el mundo.

La experiencia carcelaria uruguaya, con su singularidad, va a diferir mucho de una cárcel común. Hubo diferentes cuarteles y cárceles que funcionaron simultáneamente durante el transcurso de la dictadura, pero para fines de este trabajo solo hablaremos del E.M.R. N° 1, llamado también penal de Libertad por la ciudad en la cual se ubicaba. En este centro estuvo preso Jorge Tiscornia. El penal de Libertad inició operaciones hacia 1972¹⁰, un año antes del golpe de Estado, cuando la injerencia gubernamental civil cedía poco a poco a la irrupción militar, como vimos anteriormente. La población carcelaria de este penal era particular, pues la mayoría eran hombres jóvenes, con un nivel de formación intelectual alto y organizados política y socialmente antes de caer presos. Estas características les permitieron crear un microuniverso, en lo individual y colectivo, que incidió en el desarrollo de las actividades del penal en sus diferentes etapas, que, de otra forma, habrían sido diferentes.

En este marco, la construcción de las dinámicas al interior del penal de Libertad transcurre de forma paralela a lo vivido por quienes estaban libres. Esta ironía marcada por la ubicación del penal en la ciudad de Libertad recae en la paradoja de la libertad perdida y habitada al interior de las celdas frente a la libertad perdida y habitada en el exterior. Las dinámicas que contemplaban la distribución de los presos por nivel de peligrosidad según los estatutos de los militares, las tareas o comisiones de las cuales se encargaba cada uno, las actividades manuales y de recreación, la concesión o prohibición de actividades, las visitas, etc., se hallaban sujetas a la

9 El terrorismo de Estado en Uruguay tuvo varias dimensiones, capas de represión que afectaron, en distintos niveles, a la sociedad entera. La cárcel fue solo una de ellas: “La Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985) publicada por la Universidad de la República, documentó 116 muertes, 172 desapariciones y 5.925 presos y presas políticas, entre ellos 69 niños y niñas que o nacieron en prisión o fueron secuestrados junto con sus padres y permanecieron presos, ellos también, durante meses o años”. “Hace 32 años se vaciaban las cárceles de la dictadura”, *Partido Comunista de Uruguay*, 16 marzo, 2017, web, 1 nov. 2020. Recuperado de www.pcu.org.uy/index.php/noticias/item/355-hace-32-anos-se-vaciaban-las-carceles-de-la-dictadura.

10 El penal de Libertad funcionó entre el 30 de septiembre de 1972 y el 14 de marzo de 1985.

rigurosidad con que se vivía en las calles de todo el país¹¹.

Pero junto al rigor y los cambios constantes, existió una resistencia cultural que se forjó en las celdas como respuesta y salvación, tal como apunta Alfredo Alzugarat en *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Esta reacción abarcó ámbitos del saber y del quehacer donde la dignidad humana libró una dura batalla que, entre sus múltiples consecuencias, dejó obras artísticas y literarias de inapreciable valor (5). Ante la pérdida de la libertad, la premisa era contar, de alguna forma, lo vivido para ser libres.

Contar desde las entrañas de la violencia institucional fue la clave que permitió mostrar la contraparte negada por la historia oficial en un inicio. ¿Cómo poder contar todo lo vivido? Esta pregunta es fundamental en el rescate de la memoria y se puede apreciar en las diferentes formas que tomaron los testimonios de quienes lograron sobrevivir, obras literarias, testimoniales o artísticas, en las que podemos ver la urgente necesidad de transmitir aquello que, de otra forma, estaba condenado a desaparecer en medio de la muerte o el silencio.

Existe una gran producción que se gestó en y a raíz de la experiencia carcelaria conectada con la paradoja Libertad-libertad y que se extiende no solo a material proveniente del E.M.R. N° 1, sino también del E.M.R. N° 2 Punta de Rieles, entre otros centros de reclusión situados a lo largo del territorio uruguayo. En la vasta bibliografía a la cual podemos tener acceso es necesario destacar el trabajo historiográfico de Alfredo Alzugarat, el ensayo de Carlos Liscano *El lenguaje de la soledad y Vivir en Libertad*, de Phillips-Treby y Tiscornia. Tampoco hemos de olvidar los relatos testimoniales, como *Las manos en el fuego*, de Ernesto González Bermejo, o *El hombre numerado*, de Marcelo Estefanell, y las novelas, cuentos o poemas, tales como *La mansión del tirano*, de Liscano; *Conversaciones con la alpargata*, de Mauricio Rosencof; *Oscura memoria del Sur*, de Hiber Conteris, y obras artísticas, como los grabados de Elbio Ferrario y, por supuesto, las fotografías de Jorge Tiscornia, solo por mencionar algunos.

En todo este material podemos observar, si nos detenemos en cada uno de ellos, cómo funciona y de dónde provienen los diferentes niveles narrativos de la experiencia carcelaria. En el caso de las fotografías del penal partiremos con algunas preguntas comunes que, con el pasar de los años, le han hecho a Tiscornia: ¿las fotografías fueron tomadas en los años de funcionamiento del penal?, ¿de dónde obtuvo una cámara?, ¿cómo fue que pudo tomar las fotografías que nos presenta?

Con el correr del tiempo los militares fueron derivando a los presos varias tareas; entre ellas la de fotografiar a los compañeros que eran liberados. Así pasamos a tener acceso a cámaras, rollos y laboratorio, todo bajo estricto control ... Hoy me sorprende a mí mismo diciéndolo con cierta frialdad, sin que se reflejen los verdaderos riesgos que aquello implicaba para todos nosotros, pero en aquel momento la ecuación “riesgo - afán de registro” se volcó hacia el registro y ahí están las fotos. No están

11 No detallaremos cada período dentro del penal ni los cambios internos que respondían a las acciones políticas fuera de la prisión, pero es importante que se establezca este paralelismo. Para más información sobre las etapas de la cárcel consultar Alzugarat.

todas las que se sacaron porque algunas –las de “interiores” se extraviaron en el momento de salir. Supondrá el lector que un rollo de fotos, cortado de a dos tomas, no podía estar a la vista ni siquiera en el último día, y por eso oculté los pedacitos de rollo en varias tarjetas de cartón ahuecadas que, con mi nombre, identificaban los bolsos de ropa que me acompañaron en la salida el 14 de marzo de 1985 (Phillips-Treby y Tiscornia 11).

Veremos en los siguientes apartados cómo estas fotografías, realizadas clandestinamente en el contexto de la dictadura en Uruguay y de la cárcel, tan particular, nos hablan y nos muestran un tiempo captado que transcurre y que nos lleva a imaginar a lo que se ha sobrevivido y cómo se ha sobrevivido. Reconocerse en las imágenes de forma individual y colectiva nos permite, a nosotros, al mirarlas desde afuera, pensarlas como rescoldos de una experiencia que, a pesar de que ha ardido, aún permanece.

El reconocimiento en la imagen: la fotografía como documento testimonial

Cuando hablamos en términos de memoria sobre una experiencia extraordinaria (Ricoeur 214)¹², como la vivida al interior del penal de Libertad, nos encontramos en la coyuntura de elegir por cuáles caminos transitar. Estos cruces serán siempre complementarios porque la memoria se construye a partir de fragmentos, versiones, perspectivas distintas, todas con idéntico valor.

En *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur discute un punto crítico de lo que denomina la *fenomenología de la memoria* (66), el cual resulta relevante en la interpretación del testimonio fotográfico de Jorge Tiscornia, en conjunto con su relato “Acción de gracias”, dentro de la línea a la que la presente investigación se ciñe. En esta discusión sobre *la fenomenología de la memoria* se presenta el recuerdo distinguiendo entre *la memoria que ve de nuevo* y *la memoria que repite* (Ricoeur 75). Ricoeur propone una traslación de la conjunción lineal recuerdo-imagen representada en la memoria a una estructura de tres ejes en la que se añade la necesidad eidética y, con ella, el acto de reconocimiento¹³. Lo anterior conectaría, tanto en el *mneme* (de la memoria interna) como en la imagen fotográfica, en un primer nivel, al recuerdo-imagen con su reconocimiento en la escena vivida en un tiempo y un contexto y, en un siguiente nivel, a la memoria con la imaginación, a partir de la cual podremos explorar la presencia de las ausencias

12 *La experiencia extraordinaria* (214) es un concepto que introduce Paul Ricoeur para referirse a la condición de los supervivientes que, mediante un acto de resistencia, enfrentan acontecimientos de orden político-social en los que se vieron involucrados de forma directa y en primera persona. Utilizaremos este término para referirnos a la experiencia vivida por los presos políticos del penal de Libertad durante la dictadura uruguaya (1973-1985).

13 Es en el momento del reconocimiento que termina el esfuerzo de rememoración del sujeto y se declara la exigencia de verdad del objeto. Es entonces que sentimos y sabemos; la imagen nos responde aquello que sucedió, que tuvo lugar, que implicó al sujeto que testimonia –el testigo–. Esa exigencia de verdad, como afirma Ricoeur (79), es lo que llamamos fidelidad.

dentro del juego de la realidad que representa la imagen.

Annette Wieviorka (14) habló sobre la desconfianza hacia los testimonios de los sobrevivientes alegando que estos son subjetivos por naturaleza y, por ende, condenados a la inexactitud. ¿Puede, entonces, una fotografía revelar e ir más allá de un sentido subjetivo y lograr que el reconocimiento en la imagen sea colectivo y no individual? Si lo pensamos detenidamente, la decisión de encuadrar tal o cual situación y tirar un flash es completamente subjetiva, pero también está sujeta a múltiples variantes que colectivizan el acto en un sentido de reconocimiento e interpretación. En el caso de Tiscornia, la documentación dependió de factores que van desde su personalidad de *olvidadizo* y *guardador*¹⁴ hasta lo azaroso, si consideramos que la cámara y el equipo para las fotografías y el revelado fueron facilitados de forma clandestina por un amigo que también permanecía preso y a quien identifica como “el Chacal”:

Yo hacía más de doce años que registraba acontecimientos del Penal y los guardaba escondidos en mis zuecos. Por lo tanto el enterarme de la máquina [fotográfica], saber que la manejaba un amigo, conocer que él tenía acceso a un laboratorio fotográfico donde hacía su trabajo para la comisión, fue el detonador para que la idea floreciera. Podría sacar fotos del Penal funcionando y guardarlas ... Tenía que tirarme al agua, ver qué pasaba si le pedía la cámara de fotos al Chacal (Tiscornia 196-198).

Había un deseo de fotografiar todos los espacios posibles ante la imposibilidad de asegurar la certeza o la salud mental de los testigos después de los años de prisión: “la salud mental de cada uno de nosotros nadie la podría garantizar de antemano, y por lo tanto no sabíamos a ciencia cierta qué podría pasar con el que hoy estaba firme, es decir sano, unos meses, unos años después” (Tiscornia 197). Esto fue lo que impulsó, en primera instancia, la idea de tomar las fotografías del penal en funcionamiento y guardarlas como una forma de arrebatar algunas imágenes a esa realidad vivida. Por ello, la serie no se limita a su celda o los espacios personales. Ayudado de la protección de otros compañeros, como “el Lechón”, logró tomar fotografías de otras celdas, del pasillo, las barracas, la plancha.

14 Para más información sobre los documentos rescatados por Tiscornia, se puede consultar el libro *Vivir en Libertad* (Phillips-Treby y Tiscornia) y *El Almanaque* del penal (Tiscornia).



Figura 1. Planchada. Primer piso.
Fuente: Archivo personal de Jorge Tiscornia.

Yo rescato del río de la memoria, y con las arrugas del tiempo, algunos de los movimientos para sacar las fotos, me resulta muy claro que saqué esas fotos de las canchas y del campo, al mediodía. Unas desde mi propia celda como era lo indicado y lo más seguro. Otras desde una celda vacía, como una de las que ya había en ese momento, del ala de enfrente, es decir, desde el ala derecha del 5°A. Me resulta claro también que las de la planchada del primer piso las tomé aprovechándome de la circunstancia de que yo, de vez en cuando, hacía de operador en “la lata” (es decir: la radio del penal) y podía llegar ahí sin mayores inconvenientes (Tiscornia 195).



Figura 2. Planchada, vista lateral.
Fuente: Archivo personal de Jorge Tiscornia.

Las fotografías tomadas por Tiscornia trabajan en el límite de la representación, son una experiencia fotográfica no elevada a la contemplación sino a la acción. Los objetos observados en el encuadre desconciertan y el silencio generado tras mirarlos se convierte en un espacio para buscar las conexiones que le provean de significado. Podemos percibir en todas ellas la urgencia de documentar frente al riesgo de activar el disparo de la cámara y ser descubierto. En *Sobre la fotografía*, Sontag (128) afirma que una imagen fotográfica es, en sí misma, un acceso a la realidad¹⁵ de un momento determinado, de un contexto. Y propone distinguir entre el tiempo vivido y el tiempo en la imagen como un punto clave en la búsqueda de su significado: “en el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe que *va* a suceder. En el mundo de la imagen, (algo) *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así” (Sontag 235, el paréntesis es mío, las cursivas del texto).

Tiscornia nos muestra imágenes que fueron tomadas desde la ruina, desde las entrañas de la máquina construida para destruir durante el período de la dictadura uruguaya (1973-1985). Con ellas narra visualmente desde el interior mismo de la violencia institucional. Son trozos de

15 Entendemos aquí la realidad desde la perspectiva de Susan Sontag respecto de que cada fotografía es un trozo de mundo y no una imitación de él. En este sentido nos dice: “Las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías” (128).

realidad de cada uno de los prisioneros, panorama cíclico de fragmentos de memoria que se repiten en la imagen y en el que transcurre la experiencia extraordinaria vivida por quienes añaden, al ejercicio ordinario de rememoración de un hecho (un recuerdo), el reconocimiento respecto del acontecimiento¹⁶, ese que funciona como referente testimonial. En la imagen anterior dicho acontecer se manifiesta en el recuerdo, para el fotógrafo, del momento de la captura y en el reconocimiento no solo individual sino colectivo de lo vivido detrás de los barrotes de la celda, en los galerones al fondo y el patio.



Figura 3. Vista exterior desde la celda.
Fuente: Archivo personal de Jorge Tiscornia.

Didi-Huberman (73) afirmó, respecto de las fotografías extraídas de Auschwitz, que el acto de resistir se identificaba con mantener “la imagen pese a todo”, aun cuando fuese reducida a su mínima expresión. Conservarla pese a todo era arriesgarse para arrancar ese trozo de realidad, mostrar que existió, reconocerse y hacer que otros se reconozcan en ella. Es un acto de resistencia, una denuncia que abre el camino para poder dotar a las fotografías de una voz. Así lo expresa Tiscornia:

Había que denunciar, decir, contar, tratar que no quedara nadie sin saberlo. Con cierto pudor, a la uruguaya, sentíamos que había que testimoniar evitando minimizar o

16 Paul Ricoeur establece una diferencia entre *hecho*, que corresponde a acciones ordinarias que recordamos, y *acontecimiento*, cuando aquello que se recuerda está marcado por un contexto político, social o personal con carácter de convertirse en un testimonio, es decir, experiencias extraordinarias (208-213).

exagerar lo vivido ... La referencia a “los demás”, a contarle a los demás, implicaba, de alguna manera, ceñirse a la realidad de la manera más ajustada que fuera posible; tal vez porque presentíamos que el mismo concepto de verdad estaba acorralado y preso ... la verdad seguía siendo nuestro instrumento más poderoso, el único que teníamos para oponer a la versión oficial que inundaba los periódicos, las radios, los cines (Phillips-Treby y Tiscornia 2).

Si el tiempo en las imágenes fotográficas no deja de suceder y se presenta cíclico e infinito, como afirma Sontag (128), debemos dejar de mirar estos espacios fotografiados como solo un objeto estático girando sobre su propio eje, necesitamos descolocarlos. Tiscornia se arriesgó a fotografiar el penal como parte de su documentación personal contra el daño a la salud mental que pudiera causar la prisión, pero lo cierto es que las imágenes no estaban pensadas para ser miradas en el tiempo presente, en su contexto. Estas imágenes, y cualquiera cargada con un peso político y social, como lo fueron también las fotografías de Auschwitz, deben mirarse en un tiempo y espacio diferente al que fueron tomadas. En este sentido, las imágenes dejan de ser estáticas cuando salen de nuevo a la luz en este reencuentro casual como analogía de una segunda creación, revelando un nuevo sentido tanto para su creador como para todos los que se reconocen en ellas y las reconocen como objeto de estudio.

Pasaron veintiún años ... Hace un mes mamá me dio un cajón con herramientas y una parte de las cosas de mi padre, al que de a poco he ido descubriendo guardador ... Entre tanta cosa apareció el estuche rígido de una máquina de afeitar eléctrica; al abrirlo, además de la máquina, encontré lo que me pareció un sobrecito de nailon negro de 9 por 4 centímetros ... Y ahí fue que descubrí que se trataba de negativos blanco y negro, cortados de a dos, como los que yo había guardado hacía más de 21 años. Con una mezcla de curiosidad y emoción encontré que ahí entre mis dedos tenía aquellos negativos (Tiscornia 193-194).

El tiempo vivido en condiciones de encierro, de carácter cotidiano, repetido y monótono, pasa a la fase declarativa al permitir que el reconocimiento en y de las imágenes lo dote de movimiento. Este movimiento de la imagen nos permitirá acceder al significado que buscamos al ir, en palabras de Walter Benjamin (*Tesis*, 43), “a contrapelo de la historia”, en un sentido diferente a lo que las imágenes nos muestran. Es mover los marcos en los que se inscriben las

escenas que Tiscornia nos presenta en la serie de imágenes fotográficas mirando no solo lo que nos presenta sino aquello que no podemos ver. Este “dejarnos ver” hay que entenderlo también en un sentido más allá de lo visual, es lograr comprender el punto de convención del reconocimiento en la imagen y todo aquello que la complementa¹⁷, es imaginar más allá de esos bordes, extrayendo la experiencia extraordinaria, y preguntarnos qué es entonces lo que esas imágenes tienen para contarnos.

Didi-Huberman (59) discute sobre la dificultad que presentan las imágenes de acuerdo con cuánto les pedimos. Afirma que si les pedimos demasiado –es decir, toda la verdad– encontraremos que las imágenes son *inadecuadas* y quedaremos decepcionados por lo que nos muestran, pues son solo fragmentos de algo mayor que traspasa los límites del encuadre. También pueden ser *inexactas*, porque el momento que muestran está congelado en un tiempo donde nos es permitido ver solo las acciones habituales que se desarrollaban en torno a la imagen fotografiada. Por ejemplo, respecto a las fotos de Tiscornia, ¿qué sucedía en la plancha principal (Figura 1 y Figura 2)?, ¿cuál era la disposición de las acciones en las habitaciones vistas desde otra perspectiva?, etc. Por el contrario, si les pedimos poco pueden ser relegadas a un *simulacro*, a una escena sin valor en la escala documental-testimonial, que sirve solo como referencia o es inaccesible para ser mostrada.

No nos queda otra que hacer un trabajo de memoria desde lo visual, ampliando el punto de vista desde el cual miramos las imágenes fotográficas en relación con lo que nos muestran, sin omitir nada de la composición total de la imagen, su contexto, y estar dispuestos a imaginar más allá de ella. Estar frente a esta serie de fotografías tomadas al interior del penal nos presenta un problema mayor al que plantea Wieviorka (96) con la mirada subjetiva; nos situamos más cerca del dilema declarativo sobre lo que la imagen tiene para contarnos. Pasemos entonces al apartado final, en el que proponemos un breve análisis de estas imágenes testimoniales tomadas por Tiscornia considerándolas fuera de lo estático, pensando en cómo nos llevan a mirar más allá de sus bordes, tocando una memoria del pasado a través de la imagen para imaginar aquello, al interior del penal, que se pensó inimaginable.

Las imágenes, las palabras y las cosas: imaginar lo inimaginable

“Para saber hay que imaginarse” porque “no hay imágenes sin imaginación” son las dos frases de apertura que Didi-Huberman da a los libros *Imágenes pese a todo* y *Cuando las imágenes tocan lo real* (Didi-Huberman, Chéroux y Arnaldo). La imaginación –imaginar e imaginarse¹⁸– está vinculada directamente a la memoria cuando introducimos la idea de que frente a lo presencial existen ausencias. Es una perspectiva diferente para aprehender la realidad, pues ya no tomamos directamente el *trozo de mundo* que nos presenta la fotografía, como apuntaba Sontag,

17 Sontag remite directamente a las imágenes visuales/tangibles el hecho de la existencia de múltiples versiones de un mismo acontecimiento: “Las imágenes fotográficas son indicios del transcurso de una biografía o historia. Y una sola fotografía implica que habrá otras” (233). Para el sentido de nuestra investigación consideramos esas “otras fotografías” como las múltiples versiones de un mismo acontecimiento. Desde esta óptica, como expresaremos después, corresponden al concepto de Didi-Huberman “cenizas de diversos braseros” (9). Lo que debe quedar claro es que tanto las diferentes versiones como la analogía de la conjunción de cenizas sugieren que el colectivo también se ha reconocido, con lo cual se abre la posibilidad de imaginar, justamente, más allá de las evidencias, las ausencias y todo aquello que no se muestra o que ha quedado fuera de los recuerdos iniciales.

18 En este punto hay que aclarar que imaginar no debe entenderse como lo dirigido a lo fantástico, como suele suceder al pensarse en un acto creativo, sino a la experiencia vivida de un hecho susceptible de ser interpretado.

sino que, a través de ella, nos abrimos a considerar todo aquello que no cabe en el instante capturado en la imagen.

¿Cómo llegamos, entonces, a conectar la imaginación con la representación visual?, ¿cómo hacer visible lo invisible? Para poder acercarnos a tocar las imágenes, en el sentido que Didi-Huberman (9) nos muestra en *Cuando las imágenes tocan lo real*, presentamos dos caminos paradójicos pero necesarios, que comienzan paralelamente hasta conectarse uno con el otro. El primer camino consiste en describir lo que se ve en cada imagen para apuntar su sentido. Solo entonces podremos mover sus marcos y comenzar el ejercicio de imaginar.

Para realizar lo anterior hace falta un mecanismo de razonamiento en orden cónico para poder ir de lo general a lo particular, una rutina de pensamiento en el siguiente orden: ¿qué veo, qué pienso, qué me pregunto? Elijamos las fotografías en las que se expresa más poderosamente el tema de la prisión política sufrida dentro del penal de Libertad durante los doce años que duró la dictadura en Uruguay. Nos referimos a la secuencia fotográfica de la celda, en todas sus perspectivas: un espacio habitado, reapropiado, resignificado, recordado y reconocido¹⁹.

El primer acercamiento será para responder a la pregunta de qué vemos en cada imagen. Debemos poner la misma atención en los objetos grandes y chicos, lo que está en primer plano y lo que se encuentra detrás o en las sombras. Partamos con lo que vemos dentro de la celda: número de buzos, libros, el mate y otros aditamentos permitidos, la cucheta, el “biorsé”, la ventana, la piletta, el bolsillero, la mesa de hormigón, la estantería, la puerta. Pero también cosas más específicas sobre el tiempo estimado en que se tomó la imagen (de día o de noche), en qué ángulo: desde el rincón, desde la puerta o debajo de la cucheta.

19 “Al nuevo recluso se le quitan, junto con la ropa, todas sus pertenencias. Los reglamentos se encargan de describir el nuevo *Equipo individual autorizado para el personal recluso* y trazan los límites de la ‘cantidad de material autorizado a tener en la celda por la población reclusa’. Se reglamenta la cantidad de buzos que se pueden tener, de frazadas, de libros, de todas y cada una de las cosas permitidas. Se trata, al parecer, de hacer un corte lo más radical posible en la línea de vida del recluso en el momento mismo de iniciar una nueva etapa ... En las cárceles latinoamericanas, políticas o no, esta regla se fisura siempre por el mismo lado: nuestros estados pobres y dependientes no tienen capacidad económica para hacerse cargo de todos los insumos que necesitan los presos y, por lo general, poco a poco, los familiares de los reclusos terminan proveyendo algunos. Materiales para manualidades, tabaco, libros, dulces, ropa interior, frazadas” (Phillips-Treby y Tiscornia 26-27).



Figura 4. Biblioteca y ventana.
Fuente: Archivo personal de Jorge Tiscornia.



Figura 5. Biorse y pileta.

Fuente: Archivo personal de Jorge Tiscornia.

Una vez que obtenemos esta primera fase de la información, la más superficial, empieza el ejercicio de diálogo con la imagen al acercarnos a su declaración de sentido. En este momento, el diálogo prosigue en un plano subjetivo porque debemos cuestionar la relación de lo que nos muestra con el contexto en el que lo percibimos. ¿Qué pienso y qué me hace sentir lo que veo? Sentimientos de desazón, soledad y lucha, resistencia, amistad, clandestinidad, complicidad. En esta etapa, la imagen comienza a hablar partiendo de lo que pensamos respecto de lo que vemos y despertará en nosotros, por ejemplo, conjeturas sobre los elementos enmarcados en la imagen. Poco a poco la apertura hacia lo objetivo se va creando. De esta manera comienza a cuestionarse el propio Tiscornia en “Acción de gracias”: “¿Qué me pasa al mirarlas? ¿Cuánto recuerdo de lo que está ahí impreso?, ¿qué veracidad objetiva tiene lo que antes (en el libro) escribí sobre ellas, puesto que de la veracidad subjetiva no tengo dudas?” (Tiscornia 191).

En el reconocimiento de la imagen, Tiscornia describe elementos que después retoma para pensarlos y expresar sentimientos que nos servirán de referencia para poder expandir los marcos del encuadre:

De esto valdría la pena hablar. Quiero decir: del sentimiento que muchos de nosotros tuvimos con esas celdas, con esa cárcel ... Para convencerme de que es mi celda miro lo que hay sobre la mesa, lo que todavía está en la estantería, lo que gotea encima de la pileta, lo que cuelga en los clavos de la pared²⁰ (Tiscornia 205).



Figura 6. Estantes y mameluco.
Fuente: Archivo personal de Jorge Tiscornia.

²⁰ Tiscornia dialoga en el texto consigo mismo, con un interlocutor que no está frente a él, pero que lo estuvo, dialoga con la imagen y con los objetos que reconoce y en los que se reconoce a sí mismo y a sus compañeros.

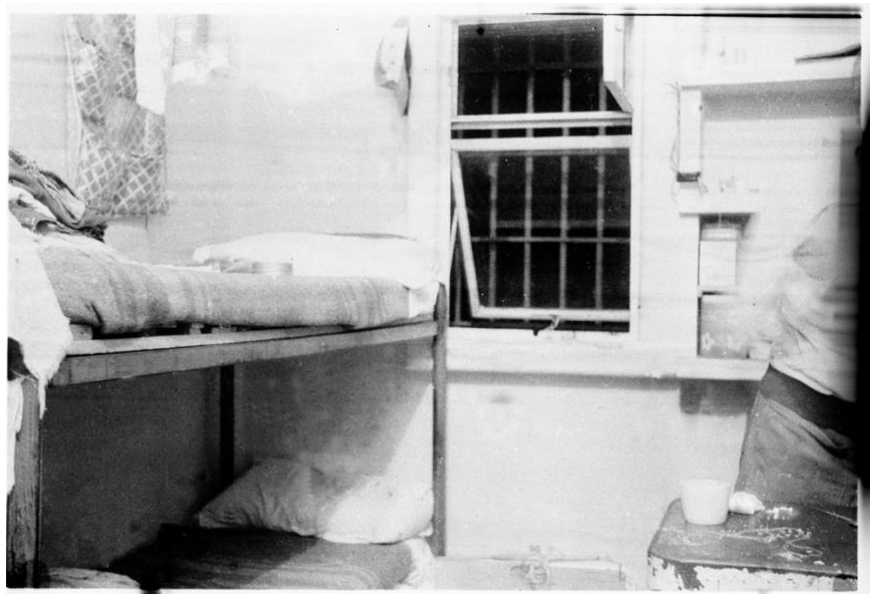


Figura 7. Celda cucheta.
Fuente: Archivo personal de Jorge Tiscornia.

Finalmente, frente a la interrogante de qué me pregunto sobre la imagen, sobre lo que veo, pero también sobre lo que no me es permitido ver, llega el momento de imaginar. Esto sucede cuando entendemos que en el centro de la representación de la imagen no están las cosas que vemos, sino las ausencias (en el pasado, cuando la imagen fue tomada, y en el presente, en el momento en que se mira de nuevo). Esas ausencias se extienden a partir de aquello que pensamos, sentimos y nos preguntamos respecto de la imagen; es decir, todo lo que queda detrás del marco y que pertenece no solo a un individuo sino a un colectivo.

En este sentido, podemos afirmar, siguiendo a Ricoeur, que “imaginar no es acordarse” (76) porque la construcción en torno a las ausencias se elabora en la conjetura que nos hacemos a partir de la memoria de otros, quienes, a su vez, construyen sus propias memorias a partir de otros datos y versiones, que cuentan con el mismo valor de verdad. Por ello Jean-Paul Sartre, en su libro *Lo imaginario* (346), entiende el acto de imaginar como un acto mágico que no se desvincula del recuerdo, sino que se posee de él, porque es a partir del reconocimiento del recuerdo que el acto mágico de la imaginación existe²¹. Lo anterior podemos presenciarlo en el momento que los negativos y las imágenes se revelan a Tiscornia veintiún años después de la liberación del penal:

Con el negativo en la mano me entró la ansiedad. ¿Qué hacer? Ahora iría directo a escanear. Pero era domingo y tuve que esperar al otro día. Cuando uno está vivo no

21 “Es un encantamiento destinado a mostrar el objeto en el que se piensa, la cosa que se desea de modo que uno pueda tomar posesión sobre él ... Encantamiento que equivale a una anulación de la ausencia y de la distancia” (Ricoeur 77).

hay lunes que no llegue y este llegó también ... Es ese rápido tránsito del tiempo que nos muestra, tal cual eran, cosas que nuestra memoria deformó por el camino. Reconocemos cosas fácilmente y nos negamos con otras ... No he hablado con el Lechón y quiero sentarme con tiempo para interrogarlo, sin mostrarle las fotos, y después de traer al hoy su memoria, comparar similitudes y diferencias entre sus y mis recuerdos (Tiscornia 203-204).

Es la imagen ardiendo y las cenizas de ella la que dará curso a esa imaginación que muestra, que da a ver y que hace ver. Es, como afirma Sartre, “un modo de *representar* la satisfacción plena” (241-243, cursivas en el texto original) porque quien imagina no es solamente quien se ve reconocido en la imagen, sino todo aquel que reconozca la imagen y se cuestione ante ella. Con la puesta en escena de las imágenes, lo inimaginable no lo es más, pues, como afirma Didi-Huberman, “hay que decir lo contrario: *únicamente es imaginable*, la imagen nos obliga a ello” (75, cursivas en el texto original). Son las imágenes las supervivientes intactas, las que refutan las pretensiones militares de las cárceles de la dictadura, en especial en el penal de Libertad, de no dejar testimonios visibles, ni palabras ni imágenes.

Y aunque nunca habrá una verdad única e inamovible del acontecimiento pasado de una experiencia extraordinaria, hay que reconocer que, frente a una imagen que *toca lo real*, las imprecisiones de la memoria, con su sinfín de versiones, se vuelven todas igualmente importantes, todas un fragmento de algo que es necesario imaginar. Porque, dentro de una tradición con tendencia a explicar y en la que lo más directo es lo más efectivo, apostamos al otro lado, a aquel donde lo no dicho puede tener más fuerza que lo dicho, lo indirecto más peso que lo directo, lo aludido más relevancia que lo referencial. Encontrar la potencia estética y política de lo implícito en estas imágenes como metáfora de todo lo que está en la oscuridad y no en la luz necesariamente terminará, quizás, haciéndonos reconocer que la imagen es el instante donde cabe toda una vida y esto es más fuerte que lo que se ve y se dice de forma oficial.

Las fotografías de Tiscornia hacen visibles la supervivencia y los anacronismos que afectan el reconocimiento de los lugares, los momentos que se perciben en la imagen con los recuerdos que transitan solo por la memoria. Estas imágenes, en conjunto con el relato “Acción de gracias”, permiten, a través del montaje propuesto por Walter Benjamin en *Le livre des passages* (485), que la escritura en relación con la memoria se dé no en la colección de recuerdos, sino en el reconocimiento susceptible de ser interpretado más allá de los marcos que encuadra la luz en la fotografía. A estas imágenes no se accede de forma lineal (imagen-recuerdo), están cifradas en el pasado y vinculadas a un sentido eidético. Por ello, su relación con el tiempo depende de cómo se relaciona la memoria de la imagen dentro de un contexto histórico. Así lo afirma Didi-Huberman: “Aunque ardiente, la cuestión necesita toda una paciencia ... para que unas imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que historia y memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes” (6). Accederemos y le arrebatemos lo estático a la imagen cuando seamos capaces de mover los marcos y reencuadrar para mirar lo que no se ve a simple vista. Entonces, las imágenes arderán, como propone Didi-Huberman, no en un sentido de destrucción, sino como el ave fénix, en un resurgimiento para ser miradas como nuevas desde esa

otra perspectiva.

Conclusión

Las imágenes clandestinas de Jorge Tiscornia tomadas al interior del penal de Libertad en el contexto de la inminente recuperación de la democracia uruguaya y la salida de la cárcel de los presos políticos a principios de 1985 abren un paradigma dentro de las referencias testimoniales de la época. Jorge Tiscornia reconoce que no tenía nada que perder para impedir que en el futuro su presente se volviera inimaginable tal como lo querían los carceleros de la prisión uruguaya, al igual que los nazis respecto de los deportados en los campos de concentración, quienes actuaron para que nadie en el exterior pudiera creer o imaginar lo que sucedía dentro de las cárceles. El sufrimiento de muchos transformó su sobrevivencia en un acto de urgencia, mismo que fue transformándose, poco a poco, en un acto creativo involuntario, que incluye producciones artísticas y manuales, visuales y literarias de todo tipo.

Pese a ser las fotografías del penal de Libertad imágenes que no funcionaron como referencia o testimonio en ningún juicio posterior a la dictadura y cuya distribución entre el público se limita a unas cuantas exhibiciones en museos uruguayos, como la muestra “4646 días” del Centro de Fotografía en Montevideo, expuesta entre julio y noviembre de 2012, y algunas publicaciones realizadas por el propio autor, como el artículo “Acción de gracias”, en *Cuadernos de la historia reciente Uruguay 1968-1985*, o *Vivir en Libertad*, en colaboración con Walter Phillips-Treby, su valor como reconocimiento de la experiencia extraordinaria vivida dentro del penal de Libertad es de carácter invaluable en los estudios de memoria sobre la dictadura uruguaya. Por esta razón, nuestro interés es hacer estas imágenes visibles para abrir la posibilidad de considerarlas como parte de análisis y estudios posteriores y de un diálogo directo con otras representaciones provenientes de la experiencia carcelaria uruguaya o de otras experiencias en el mismo contexto del Plan Cóndor en el Cono Sur.

Abordar las fotografías en conjunto con el relato “Acción de gracias” y el libro *Vivir en Libertad* hizo posible establecer que la memoria, la imagen y el texto no son indisociables. Las fotografías son el soporte que sostiene y sirve de marco para sustentar otros relatos, otros testimonios u otras pruebas. Y aunque pocas veces podemos tener la suerte de una documentación de primera mano, el relato, los testimonios y las fotografías de Jorge Tiscornia indudablemente representan un bloque fundamental para comprender el contexto y la experiencia extraordinaria del paso de la dictadura uruguaya en el penal de Libertad. Al respecto, Paul Ricoeur (210) alude que los testimonios no concluyen con la construcción de un archivo, sino que resurgen en el plano de la representación y el reconocimiento del pasado referido, configurándolo dentro de la potencialidad de sus múltiples usos, que compromete una experiencia poética de la lengua, de esta con la imagen y lo que se proyecta más allá de ella

Tiscornia capturó estas imágenes como sustento testimonial inicial de lo vivido dentro del penal de Libertad frente al constante intento de los militares por enloquecer a la población que permanecía en prisión, tal como explicó en “Acción de gracias”. Estas fotografías no solo dan cuenta del recuerdo inmóvil de quien las tomó, en ellas se reconocen, en colectivo, diferentes memorias. Por tanto, la imagen exige no solo el carácter contemplativo sino también lo eidético como clave para deslizarse hacia la apertura de los bordes de la imagen.

Veintiún años después, al reencontrar las imágenes *pérdidas*, se reactiva el reconocimiento (individual y colectivo) y se añade la posibilidad de interpretación en el presente (nuestro presente, pero el futuro en la relación temporal respecto del momento en que fueron tomadas las

imágenes). Esta transición es sumamente importante porque nos permite acceder a la fotografía de una forma objetiva, sin lo cual no podríamos conectar con lo que tiene para decirnos. Cuando tenemos las imágenes y hacemos la rutina de pensamiento de un diálogo con ellas (¿qué veo, qué pienso y qué me pregunto?) para pasar de lo descriptivo a lo declarativo, podemos imaginar, a partir de las respuestas que obtenemos en ese diálogo con el contexto y las experiencias extraordinarias, lo que existe más allá de los marcos de la imagen.

La memoria nunca es lineal ni estática, suele ser caprichosa y siempre está en movimiento y, sin darnos cuenta, a veces transfiere aquello que vivimos en lo que creemos haber vivido. Memorias prestadas, como diría Maurice Halbwachs (99), con las cuales reconstruimos una memoria fragmentada, extraída de las ruinas, como en el caso de Auschwitz o las dictaduras latinoamericanas. Las imágenes consiguen dar un vuelco desde donde podemos conectar, en una perspectiva diferente, con el panorama testimonial de lo que ahí se vivió. Hablamos de tomar fragmentos de la realidad, como afirmó Sontag, para reconocerse en ella y acceder a las zonas no visibles de la imagen y la memoria inmediata.

Transitar del centro de la imagen a los márgenes, y luego más allá de ellos, nos ha permitido tocar lo real pese a todo. No solo recogemos las cenizas de las diferentes memorias que dejan las imágenes construidas desde la ruina, las hacemos presente y no pasado, las llevamos a arder de nuevo para que continúen vigentes y, desde ellas, sustentar lo que sucedió y hacernos conscientes de lo que no debe volver a suceder en el futuro. Nunca más.

Bibliografía

- Alzugarat, Alfredo. *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007. Impreso.
- Bauer, Yehuda. *Repenser l'Holocaust*. París: Autrement Frontières, 2002. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca, 2008. Impreso.
- , *Le livre des passages (1927-1940)*. Jean Lacoste (trad.). París: Le Cerf, 1989. Impreso.
- Broquetas, Magdalena e Isabel Wschebor. “El tiempo de los militares honestos: Acerca de las interpretaciones de febrero de 1973”. En *El presente de la dictadura: Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de estado en Uruguay*. Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé (comps.). Montevideo: Trilce, 2004. 75-90. Impreso.
- Conteris, Hiber. *Oscura memoria del Sur*. Montevideo: Fin de Siglo, 2002. Impreso.
- Crenzel, Emilio. “Las fotografías del nunca más: Verdad y prueba jurídica de las desapariciones”. *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Claudia Feld y Jessica Stites (eds.). Buenos Aires: Paidós, 2009. 218-314. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- , Clément Chéroux y Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Arte y Estética, 2013. Impreso.
- Estefanell, Marcelo. *El hombre numerado*. Montevideo: Penguin Random House, 2007. Impreso.
- Feld, Claudia y Jessica Stites (eds.). *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas: Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014. Impreso.
- Gamarnik, Cora. “Fotografía y dictaduras: Estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos: Imágenes, memorias y sonidos* (2012). Web. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/63127>
- González Bermejo, Ernesto. *Las manos en el fuego*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Hobsbawm, Eric J. “La barbarie de este siglo”. *Debats* 50 (1994): 30-37. Impreso.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (eds.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Barcelona: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Liscano, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000. Impreso.
- . *La mansión del tirano*. Montevideo: Argumento, 2011. Impreso.
- Phillips-Treby, Walter y Jorge Tiscornia. *Vivir en Libertad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003. Impreso.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Rico, Álvaro. *Cómo nos domina la clase gobernante*. Montevideo: Trilce, 2005. Impreso.
- . “La dictadura y el dictador”. *La dictadura cívico-militar: Uruguay 1973-1985*. Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé. Montevideo:

- Ediciones de la Banda Oriental, 2009. 179-246. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- Rosencof, Mauricio. *Conversaciones con la alpargata*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2004. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada, 1997. Impreso.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006. Impreso.
- Tiscornia, Jorge. “Acción de gracias”. *Nunca en domingo: Relatos: Penal de Libertad 1972-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006. 191-208. Impreso.
- . *4646 días*. Muestra fotográfica de las imágenes clandestinas del penal de Libertad. Centro de Fotografía Montevideo. julio-noviembre 2012. <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/4646-dias>
- . “Acción de gracias”. *Cuadernos de la Historia Reciente: 1968 Uruguay 1985* 1 (2014). 45-66. Impreso.
- . *El Almanaque*. Montevideo: Yaugurú, 2012. Impreso.
- Traverso, Enzo. *La historia desgarrada: Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder, 2001. Impreso.
- Wieviorka, Anne. *The era of the witness*. Nueva York, Cornell: University Press Ithaca, 2006. Impreso.

Recibido: 03 de Marzo de 2021
Aceptado: 29 de Abril de 2021