

Los informantes en la narrativa y el teatro de Carlos Liscano.

Diálogo entre dos géneros literarios

Gabriela Sosa

Hay una literatura surgida de la dictadura que no puede dejar de mirarse en su gestación. Una literatura que tantea los límites de lo decible y que al hacerlo libera, mezcla, transgrede, anula las distancias normalizadas de lo interior y lo exterior, la realidad y la imaginación, el ensayo y la ficción. (Blixen, 2006: 9-10)

El informante de Carlos Liscano, en su idea original de 1984 (de corte narrativo y publicado luego en 1997 por Editorial Trilce junto a otros relatos) forma parte de la literatura de la resistencia escrita en -y a pesar de- la cárcel. Simultáneamente, el escritor elabora en el presidio un “Diario del informante”, -que no analizaremos aquí por cuestiones de tiempo- donde reflexiona acerca de la tarea de crear literatura, sus diversos proyectos de escritura, su proceso de conformación de la voz del escritor, las circunstancias de existencia tan particulares que le dan origen a dicha voz.

La intersección entre las referencias carcelarias y la autonomía del mundo ficcional resulta un punto interesante para abordar la cuestión de la literatura de la resistencia y aquella que luego elaborará el trauma de la posdictadura. Dicha obra se conecta con los tópicos temáticos de toda la producción de su autor, desarrollados con gran precisión en los textos ensayísticos escritos por el propio Liscano -“El lenguaje de la soldad”; “Del caos a la literatura”, son algunos de ellos-, y donde la reflexión acerca del acto de la escritura cobra un papel relevante.

Como texto dramático posterior *El informante* es visto por extranjeros y uruguayos ya en años de democracia. Luego de haber sido el público sueco quien inaugurara la representación de la obra durante los años en que Liscano viviera en ese país, *El informante* llega a Uruguay en el año 1998 y permanece en cartel durante los meses de agosto y setiembre. Liscano dirige la puesta en escena y es Pepe Vázquez quien la representa en la Sala 2 de la Alianza Francesa. En opinión del autor y director: “pasó inadvertida. Fue algo raro, porque nos fue bien de público.”¹ Luego el viaje por el mundo de esta obra seguirá su trayecto; la representación de *El informante* en el VI Festival Internacional de Teatro Hispano del Teatro de la Luna mantendrá la austeridad del decorado y la búsqueda de un espacio íntimo y cercano con el espectador:

Toda la obra es representada en una pequeña salita en la que caben alrededor de cien personas. El salón está oscuro, menos una sola luz que ilumina al hombre, quien habla todo el tiempo. En el escenario se encuentra un alto mostrador que contiene muchos papeles y una silla modesta. El hombre tiene puesto un sobretodo de color crema, como los de los espías, pero que está muy

gastado, y unas pantuflas viejas. Toda su persona parece muy dejada, como alguien que recién se levanta de la cama. El mostrador tiene distintos objetivos, sirve de escritorio y hasta de púlpito para el discurso final. No hay nada más en la escena, y lo que hay es suficiente para dejar en el espectador una sensación de frustración, abandono y tristeza. El escenario no podría estar mejor pensado. (Thomae-Forgues, 2003: 1-2)

El argumento de *El informante* resulta muy sencillo en apariencia, tanto en su modalidad narrativa como dramática: un hombre encerrado es obligado a escribir informes que sus carceleros necesitan para obtener de él ciertos datos y que serán leídos por una Comisión. El sinsentido del maltrato injustificado, del no saber qué se espera de esas declaraciones, de esos informes que con el tiempo ni siquiera son leídos, de diálogos en los cuales no hay comunicación posible, va creando un clima absurdo y amenazante, pues el informante está sujeto a una lógica que no comprende y sin embargo lo domina permanentemente.

El hecho de que la obra teatral *El informante* surja de la adaptación de un relato mantiene un importante espacio dado a la narración. Predominan las situaciones en las cuales otro mundo en cuestión, no el de la acción del único personaje sino el evocado por él a través de la palabra, cobra protagonismo, combinando así la construcción fragmentaria de un tiempo presente -el de la escritura obligada por parte del protagonista de los informes a la Comisión-, con un pasado reciente de presidio y tortura, y un pasado más lejano, aquél de los recuerdos de María, ex-mujer del informante y Billy, su compañero de andanzas, anterior al encierro. La visión del futuro, planteada al final de la obra a partir de la interrogante: “¿Qué carajo hacemos aquí?”, es la única a la que ni siquiera accedemos de forma fragmentaria.

También será analizado por Liscano el camino inverso en este diálogo entre géneros literarios: las influencias de lo teatral en la elaboración narrativa. En un testimonio del autor para el Actors Studio Teatro del año 2005, expresa: “Escribir teatro me dio, además, una visión nueva sobre la narrativa. El teatro no describe sino que «muestra» y «dice». Escribir para el teatro ha hecho que mi narrativa tienda a la economía, a que mis relatos y novelas tengan mínimas descripciones. Cuando no escribo teatro «veo» las cosas en movimiento, las historias se me aparecen como acción...” (pp. 1-2).

Esto propone una lectura multidireccional de textos pertenecientes a distintos géneros literarios y permite el estudio de la obra de Liscano como un todo casi inseparable, donde determinados tópicos temáticos y fuertes marcas de estilo adoptan tipologías varias de escritura y fronterizas a las formas tradicionales de la literatura. He aquí la hipótesis de este trabajo.

Desde el inicio del relato *El informante*, la parodia acerca de las formas tradicionales de la literatura aparece de manera clara, transformándose el texto en una narración que al mismo tiempo evidencia y burla sus marcas de construcción. Se alude a la tautología que encierra el comienzo de toda narración, y la arbitrariedad, a través de comentarios irónicos, de todo orden cronológico:

A pedido de la Comisión que se ocupa de mí voy a contar mi tragedia, que no es larga, pero es una tragedia, lo juro. Muchas veces empecé a contarla, y cada vez lo hice diciendo que me habían pegado. Tal vez eso no estuvo bien, estoy dispuesto a reconocerlo. Quizás no sea un buen comienzo. Ahora empezaré por la verdad. Me parece importante hacerlo de este modo. Un día yo volvía a casa. Paró una camioneta a mi lado, bajaron tres individuos, me subieron y me trajeron. (...) Ahora tomemos todo por el principio, como debe ser. En un tiempo yo estudié italiano, estudié cálculo. (TN²: 107)

Los primeros intentos de comenzar la narración se habían planteado desde la emotividad, desde el hecho traumático de los golpes dados sin razón, emotividad que no tiene cabida en la naturaleza de los informes que la Comisión le está pidiendo. También existe una postura de dignificarse frente a quienes lo encierran y se regodean en episodios de violencia que él no piensa detallar: “no voy a entenderme sobre lo de los golpes porque no es mi estilo. Yo tengo otro estilo, como se irá viendo, como espero.” (TN: 108) Se insistirá sobre esta cuestión del estilo como lo único valioso que queda en la situación que vive el personaje: “y me esfuerzo por mantener el estilo que me caracteriza, si no, nada tendría sentido, no valdría la pena, estaríamos perdiendo el tiempo.” (TN: 110)

El relato elige la forma del diario, forma ambigua que por un lado cumple con los requisitos solicitados de dar cuenta, pero por otro posee la intimidad suficiente como para que el pedido inicial de la Comisión vaya desapareciendo paulatinamente de los fines de la escritura en pos de búsquedas más personales y auténticas para el personaje. Quizás uno de los puntos fundamentales de *El informante* sea la forma en que la escritura va teniendo un papel esencial en la mediación entre el informante y el mundo, incluso de ser la manera de rebelarse contra éste. Las fechas de los días de registro de los informes cada vez serán más espaciadas en el tiempo -lo que elimina la posibilidad de un seguimiento en la continuidad de los hechos que supuestamente originan la escritura, independizándose ésta cada vez más de la realidad-. También los datos del diario resultan cada vez menos confiables -se repite insistentemente el día 20 de marzo, elegido por ser su cumpleaños, y hasta aparecen algunos días sin fecha sobre el final-. Es decir, si en una primera instancia los informes provienen de una exigencia de la autoridad (“Desde el comienzo se le ha pedido que informe por escrito”), luego, cuando ya

no sean ni leídos, “entiende que debe seguir escribiendo, porque si deja de hacerlo deja de existir.” (TD: 149), no sólo porque será castigado si no cumple con los requerimientos sino también porque la escritura le ha dado un sentido al encierro.

El papel de la escritura como camino de encuentro con uno mismo en el aislamiento extremo de la celda constituye uno de los puntos de reflexión de los ensayos de Liscano, quien se descubre escritor en estas condiciones extremas. El acto de la escritura “Le daba sentido a la existencia por más que la mía debiera transcurrir en una celda” (Liscano, 2007: 240); “yo me hacía yo, me hacía sujeto para mí mismo a través de la escritura.” (Op. Cit., p.243)

De ahí surgirá la postura de que escribir es crear a un otro, al otro escritor, inventado por el hombre de vida normal y de existencia anterior a la llegada de la escritura. Luego, a medida que la creación empieza a ocupar un lugar predominante en la constitución del sujeto, el otro inventado pasará a dominarlo todo, y el hombre -de vida no tan normal ya- a ser su esclavo.

En *El informante* la experiencia vivida en la cárcel se construye en un proceso donde intervienen varios niveles de objetivación del trauma: el preso Liscano que construye al escritor Liscano; el escritor que construye al personaje preso, el personaje preso en el texto dramático que llega a representar con cajas su diálogo con El Rubio, su carcelero: “Quería decirle a El Rubio que yo tenía un razonamiento para ofrecerle, si podíamos compartirlo. *(Camina y habla solo, reproduciendo la discusión con El Rubio. Luego explica el «razonamiento» usando dos de las cajitas que hay en el cajón: una cajita es El Rubio, otra el personaje)*” (TD: 154)

En el caso del texto narrativo, el relato es rico en comentarios ensayísticos sobre la escritura que por supuesto no tienen cabida en la obra teatral. Se ironiza sobre la “gente capaz de complicarlo todo, hasta lo más simple. Toman un hecho, una cosita sencilla, algo que casi no existe y se dedican a desmenuzarlo, a mirarlo del revés, del derecho, del costado. Es gente larga, que empieza un discurso y no acaba nunca.” (TN: 108) Postura opuesta a la que Liscano posee frente a la escritura, parco en el uso del lenguaje, de pocas palabras para reconstruir recuerdos del protagonista y explicar el presente.

La parquedad como marca de estilo cobra mayor sentido a la luz del trauma de la vivencia del presidio. En la cárcel, dice Liscano, “el lenguaje gana en precisión” (Liscano, 2000: 29), lo cual se aplica tanto al estilo del autor como a las características del habla de sus personajes. El hecho traumático de la tortura es lacónico en su formulación y desprovisto de toda afectividad, generando el distanciamiento con el sufrimiento de un personaje que prácticamente no se compadece de sí mismo. Un efecto similar de

distanciamiento ocurre en el hecho de que sea la Comisión la destinataria de la enunciación, “como forma de equilibrar la excesiva intimidad del discurso autobiográfico”, plantea Roger Mirza (2008: 129).

Liscano define la técnica del *despojo* como esa tendencia -referida al teatro pero aplicable también al estilo de su escritura- a quedarse sólo con lo esencial:

El teatro es un actor o una actriz diciendo un texto. Si hay un actor o una actriz, hasta sin texto escrito puede haber teatro. Porque el teatro es solamente eso: un espacio que se separa del mundo para que alguien muestre una historia. Eso, reflexiono hoy, me lleva a pensar una obra mía desde lo que, sin ninguna pretensión teórica, llamaría “el despojo”. Más que poner cosas en escena prefiero quitar. Pienso la obra, la escribo, y luego me dedico a quitar todo lo que sobra. Aprecio en escena la sobriedad, el repotenciar los recursos mínimos de la vieja tradición del teatro. Por eso me atrae tanto el monólogo. Como espectador tiendo a preferir un buen monólogo a una pieza de muchos actores. Es un desafío: el individuo solo en escena con la obligación de reinventar el mundo a partir de su cuerpo y su voz. (testimonio de Carlos Liscano recogido por Actors Studio Teatro en 2005)

La técnica del *despojo* se observa en distintos niveles de análisis de la obra dramática. Por un lado hay un manejo muy sobrio del vestuario y la escenografía, como si se quisiera desligar la situación dramática de toda referencialidad a circunstancias históricas particulares y concretas: solo el colchón, las cajas, los papeles. “El hombre ha estado internado en algún lugar, hospital o cárcel, durante muchos años, más de diez.” (TD: 149) El vínculo entre el hospital y la cárcel como espacios de control y represión -símbolos detalladamente estudiados por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*- se vuelve ambiguo en su formulación, pues existe la intención de que el contexto histórico aparezca sólo de manera alegórica y general. La acotación inicial de la obra colabora con un trabajo actoral que debe buscarse precisamente desde la ambigüedad -¿está loco?; ¿está preso?-. Desde el inicio se sugiere el tema de la locura, y en su contrapartida, la escritura como forma de sobrevivencia, resistencia y autoafirmación.

En cuanto al personaje, “está vestido con ropa sin estilo definido, tiene una tela cosida sobre el pecho con un número borroso.” (p. 149) Los elementos realistas, orientadores de la mimesis, son escasos y a su vez se combinan con otros de naturaleza netamente simbólica, que por supuesto en la narración no aparecían: el violonchelista, el “paraguas sin tela, que abre y cierra, con el que apoya su discurso.” (p. 149) Expresa el artículo del Actors Studio Teatro: “El teatro de Liscano oscila entre el realismo y el absurdo. O tratan del absurdo de la realidad.” (2005: 1) La carga vivencial de la experiencia sufrida en la cárcel, que constituye parte de la temática principal de este texto, no niega en absoluto que Liscano trabaje el mundo de la obra desde su libertad ficcional, alejándose de lo testimonial e incluso del realismo.

Carina Blixen indaga sobre esta ausencia de realismo en la obra de Liscano:

En una entrevista realizada el 9 de julio de 2003 le pregunté [a Liscano] si esa ausencia de realismo no respondería a otras razones, además de las del imprescindible ocultamiento de información. Así respondió: “No es que uno se proponga o no se proponga. Siento cierto rechazo/ por el realismo /, pero no conozco a nadie que haya escrito en la cárcel cosas realistas de la cárcel. Es muy difícil, uno está muy presionado y no puede tener distancia. La creación es también una forma de irse, de delirar.” (2006: 100)

Y sin embargo, dice nuevamente Blixen, “el escritor Liscano se apropia de la cárcel: la integra a su vida y su literatura. La cárcel es una experiencia definitiva que no se puede anular: sí puede cargar con ella y transformarla. Esta es la «sinuosa» manera de derrotarla.” (p. 103)

En el caso del relato *El informante*, las tensiones entre verdad y simulacro, realidad y fantasía, se vuelven elementos constitutivos de la reflexión sobre el acto de la escritura. El comentario irónico del protagonista, que expresa “Con la verdad en la mano uno puede llegar muy lejos” se desmiente en un mundo de valores trastocados e inmorales; la única verdad posible es la del poder de la imaginación que brinda la literatura. Incluso los recuerdos de la vida anterior al encierro no conforman al protagonista, pues “Eso era pasar el tiempo, pero no era interesante.” (TN: 119) Las ausencias difusas del pasado se sustituyen por la presencia del acto creador, que propone una realidad alternativa al encierro.

Yo pensé, ¿qué le puedo contestar? Algo tenía que decir. ¿Qué puede haber sido uno antes? Yo antes era casado, por ejemplo, un hombre con mujer permanente en el hogar, obligaciones conyugales y la gran fiesta. También antes había sido estudiante de cálculo, había sido oficinista, chofer de taxi. ¿Qué más había sido? Caballo no había sido, estoy bastante seguro. Aunque mal no hubiera estado. Uno es retazos, circunstancias, influencias, intenciones, prejuicios, ¿de dónde va a sacar uno un pasado para contar? (...) Cuando iba a contestarle a la señorita que yo había sido caballo apareció el Rubio y dijo que él se encargaba de mí. (TN: 113)

No sólo se discontinúa y complejiza la aprehensibilidad del pasado, sino que además se elige el pasado a contar, independiente ya de lo real, y producto de la imaginación. Una elección similar ocurre cuando el informante debe redactar composiciones. El 9 de octubre escribe un “Canto al océano, a las arenas y las rocas” (TN: 118), que en el texto dramático se transforma escuetamente en “El océano” (TD: 155). Allí menciona el momento en que el protagonista se encuentra a punto de viajar hacia una isla en el centro del océano; la anécdota es mínima -es despedido por sus seres queridos y ya imagina las características del mundo ideal que lo espera en la isla- pero permite contrastar “el viaje” al encierro -cara opuesta del placer y en el cual no hay

lugar para las despedidas- y el viaje al océano como disfrute y encuentro con uno mismo. Sólo el trabajo con la escritura será comparable a la isla en medio del caos: “desde que me obligaron a escribir todo marchó por caminos más suaves.” (TN: 118)

El hecho de que los informes se planteen al comienzo de la obra como el camino para evitar el maltrato es una trampa más del carcelero, quien pide lo imposible. No sólo porque busca obtener información que el interrogado no quiere o no puede dar, sino también porque el pedido en sí mismo es una quimera: “-¿Cuánto escribo? -Escriba todo. -¡¿Todo?!” (TD: 152) La disputa en estos casos se juega a nivel del lenguaje, y se oponen dos posturas: por un lado un lenguaje en apariencia indiscutible, denotativo y claro, propio del razonamiento lógico: “Según ellos, de mis palabras se desprendía que todos en este país éramos una mierda. Siendo ellos parte del país, obvio que ellos eran lo que el país era. En eso la razón les asistía.” (TD: 168) Por otro lado, la conciencia por parte del protagonista de que el lenguaje es siempre fuga de sentido, y por tanto interpretación de alguien que lo utiliza desde la subjetividad de sus intenciones e intereses: “Porque al final caíamos en el problema de definir los términos.” (TD: 168) La anécdota particular se torna reflexión acerca del dominio del discurso como disputa del poder y el problema de la verdad. Mientras para El Rubio el sentido de la verdad se restringe a los datos que él pretende recabar, en la voz del protagonista Liscano alude a una cuestión mucho más compleja que implica preguntarse sobre el lenguaje y la realidad; sobre la filosofía del lenguaje. ¿Qué es decir la verdad? La actitud burlona del informante hacia su carcelero, a pesar de la vulnerabilidad en la que se encuentra, radica en el hecho de que hablar de la verdad de los hechos como si de realidades objetivas se tratase, no es más que una estrategia para provocar la violencia física, y el informante lo sabe bien. La estrategia del carcelero es sencilla de develar como manipulación de la situación, aunque con resultados muy dolorosos.

El personaje del Rubio materializa en ambos textos un “ellos” inicial que representa la generalidad del sistema represivo actuando en bloque: “Me trajeron”; “Me pusieron un colchón en el suelo”; “Ellos venían, todavía vienen, me traen comida” (p. 151). El Rubio, mandamás de la “investigación”, será quien alterne la figura del torturador amable con la del represor, aquél que por un lado juega a comprender la situación del preso aunque cargando sus palabras de violencia y amenazas, para luego dar inmediatamente la orden del maltrato físico:

- El mundo es suyo, lo esperamos... No se haga problemas, diga todo... ¿Por qué no habla, qué le pasa?
- Prefiero que no me toque.
- Está bien, no se ponga así.
- Es que uno tiene derecho a que no lo estén tocando.

- Tiene razón. Trataremos de que no vuelva a ocurrir.
- Es lo que espero. Yo no he hecho nada. ¿Por qué estoy aquí?
- De eso se trata. Todos dicen lo mismo.
- ¿Todos quiénes?
- No interesa. Usted hablará y no va a ocurrir nada.
- ¿No será que me confunden? ¿Que además de confundirme me tocan?
- ¡Usted elige!

(TD: 153-154)

Los diálogos con El Rubio, que en el caso del texto dramático implican un desdoblamiento del actor en dos voces, se caracterizarán por la incomunicación y el absurdo, diálogos en donde el único resultado siempre es la violencia física. La violencia es en el monólogo palabra pero no mimesis teatral. Expresa Roger Mirza (2004, 2005, 2008) que la presencia explícita de escenas que simulen el terrorismo de estado ha sido un proceso lento y posible en tanto el público se ha ido distanciando de los años de dictadura. En *El informante* el protagonista apela a la empatía con un espectador que conoce los marcos históricos de tortura y represión y sugiere lo que en realidad le resulta traumático revelar: “No quiero alargarme con esto del garrote y lo otro y lo otro. Espero que se entienda así como lo digo: garrote, agua fría, etc.” (TD: 153)

Las diferencias entre la narrativa y el teatro provocan que el tratamiento del tema de la violencia se maneje de forma diversa en uno y otro caso. Siguiendo el planteo de Mirza, el relato, a pesar de ser contemporáneo a la cárcel, puede detenerse mucho más en las situaciones del maltrato físico, pues dada su forma de transmisión, impone la distancia entre el acto de la escritura y el de la lectura como procesos independientes en el tiempo real. El teatro, en cambio, que provoca el contacto directo del tiempo compartido con el espectador, maneja el tema de una forma mucho más insinuante y menos explícita. Es decir, en el texto narrativo de 1982 aparecen comentarios como “nunca llevé los golpes con comodidad. Tal vez si sólo se hubiera tratado de patadas, con cierto esfuerzo uno hubiera podido simular algo de alegría. Pero estaba también el puñetazo en la cabeza, como una maza, muy molesto” (TN: 109), o “Me dio un puñetazo en la cabeza. Me cubrí con las manos y me sirvió otro en las costillas. De atrás apareció alguien con la manguera.” (TN: 117). En cambio, los episodios de tortura en el texto dramático sobre todo destacan la violencia verbal de los diálogos entre el informante y el Rubio.

La obra teatral propone un cierto humor socarrón como forma de abordar estas cuestiones, pues como los carceleros nunca saben con claridad dónde está el límite entre lo dicho en serio y lo dicho burlescamente por parte del informante, ni cuál es su opinión real por detrás de un discurso en apariencia contradictorio, el espectador reconoce los

espacios de libertad que el personaje encuentra para decir impunemente lo que piensa y a la vez no ser descubierto en dicha libertad de expresión. “Yo pienso que no hay que hacer nada para cambiar este país, como hace la mayoría, que no hace nada.” (TD: 168) O también cuando dice: “Aún así, yo deseo gloria eterna a esa sabia mayoría que no se doblega ante nada y sigue adelante en su obra magna de liquidar definitivamente todo.” (TD: 168) Es el espectador quien reconstruirá la crítica social presente en estos comentarios, estableciendo una complicidad que, gracias al humor, elude la posible censura. Expresa Blixen: “La obra de Liscano en conjunto admite ser leída como una gran ironía sobre el discurso del poder.” (2006: 17)

El personaje representa un papel fingido, al no asumirse dentro de ningún colectivo “subversivo” y transmitiendo el absurdo de no saber por qué se está ahí ni para qué. La hipocresía aumentará cuando se le pida al personaje que opine sobre la situación del país y éste se burle del discurso militar pseudopatriótico, argumentando indistintamente a favor y en contra, diciendo lo que nadie se atreve a decir y contradiciéndose al instante. Para *ellos* no es válida ninguna opinión que provenga del preso por ser éste siempre una amenaza, diga lo que diga.

-Compatriotas, este país es la más remierda que uno pueda concebir, y yo no me explico cómo puede existir un país así. (...) A este país no vale la pena ni siquiera tirarlo abajo y empezar de cero; lo mejor sería venderlo por lo que den, y comprar otra cosa. Y si nadie quiere comprarlo hay que abandonarlo y buscar algo mejor. Uno no sabe qué pensar de la mayoría de este país que siempre elige a los mismos y todo se ha ido a la mierda. (...) Pasé unos meses muy mal después de esta declaración de principios. Como ellos siempre estaban diciendo que todo era una mierda, yo pensé que ponderándoles la cosa se alegraría. Pero lo tomaron muy mal, en sentido patriótico, y también personal.” (TD: 167-168)

El contexto de democracia de la representación teatral permite la inclusión de referencias políticas de una manera mucho más irónica que lo que ocurría en 1982: en la narración el personaje silba y es mandado callar; en el texto dramático se explicita que “silba la Internacional y marcha alrededor” (TD: 156). Las guiñadas irónicas en el primer relato resultan en cambio mucho más complejas, pues se burla la estructuración del relato para crear el humor del texto. ¿Acaso puede escribirse con normalidad, cumpliendo con las pautas de la tradición literaria en una situación como la que vive el informante? Las convenciones de la literatura se plantean como un orden que se impone al caos de “lo corrido”: “Al comienzo yo informaba de corrido, pero después entendí que así estaba perjudicándome. Acaso por eso fracasé tantas veces. Yo debo tener divisiones, me dije, partes, tal vez secciones, capítulos. Quizás hasta un prólogo. No sé si también un epílogo. Se necesita un orden en la vida, un cierto orden. No mucho, pero sí un poco,

algo, una pizca.” (TN: 109) A pesar de esta intención de orden, la organización del relato no puede evitar la discontinuidad, el caos, la compartimentación del tiempo en una sucesión casi absurda de los días del diario, la falta de criterio en la elaboración de informes también absurdos:

Yo informaba, decía un poco, contaba cualquier cosa. A veces volvían y cargaban con todos los papeles, pero ya no me interesaba tener continuidad. Pido ahora disculpas a la Comisión que va a leer mis informes, que considere estas dificultades por las que he pasado. Si uno no sabe qué le ocurrió el día anterior pierde armonía, eso puede notarse. Yo hacía lo que podía. (TN: 111-112)

El proceso del protagonista a lo largo de la obra consistirá en irse distanciando cada vez más de informes que buscan cumplir con la objetividad que se les pide -una falacia- y apostando a la verdad de la imaginación como genuina experiencia vital: “de a poco iba asomando una punta, un hilo de verdad” (TN: 114) Antítesis entre el valor creador de la escritura y su inoperancia en un mundo donde la violencia resulta mucho más eficiente. Dice un carcelero: “nos tienen sin cuidado las comisiones, hay centenares, no sirven para nada. Pero informe, debe hacerlo.” (TN: 111) El hecho de que la Comisión ocupe el lugar del público en el caso de la representación teatral, propone un giro interesante, pues será ese público quien, en última instancia, juzgue si la declaración del personaje tiene su razón de ser.

La cuestión de la identidad ocupa un espacio central. La cárcel designa al preso por un número que sustituye el nombre, lo cual atenta directamente contra su condición de sujeto. Así se opone la situación actual del protagonista a la vida anterior al encierro, que la memoria reconstruye fragmentariamente, cuando los personajes, como su ex esposa María o su amigo Billy, sí tenían nombres propios. Para Liscano, la cárcel es el lugar donde la palabra se vuelve extraña, por no haber en la soledad de la celda objetos para designar. Las cosas, las personas y sus nombres, pertenecen al mundo del afuera y sólo es posible que cobren vida en el discurso. El simple acto de la escritura, de entablar un discurso dirigido a un otro con el que se pretende la comunicación, se transforma en una forma de rebeldía por oponerse al entorno. En el informe, donde se es creador, pueden establecerse las coordenadas temporales con total libertad: afirmar que son las 3 porque uno lo dispuso así es un acto de autoafirmación. “(*Lento*) Es así: por más que quisiera argumentarse, aquí son las tres. (...) Hay que tener algo fijo. Yo me establecí en las tres. Es un punto inmóvil que tengo y no permitiré que me lo muevan. No permitiré nada. Uno debe tener principios.” (TD: 151) En el teatro, dicha “libertad” de creación contrastará escénicamente con la lentitud del actor marcada en la acotación, símbolo del paso del tiempo en la cárcel, interminable a su pesar.

Pero si los informes logran autoafirmar al sujeto aunque sin ser atendidos por sus destinatarios carceleros -que rápidamente se desentienden de ellos por no darles los datos que pretenden-, donde sí se logra la comunicación con total plenitud es con Repepé. Repepé es el compañero de la celda vecina, con el cual mantendrá su contacto a través de golpes en la pared y a pesar de los obstáculos que esto implica. Como gesto de devolverse la identidad perdida, los compañeros se asignan nombres: “Después nos pusimos nombres. Empezó él diciéndome (*Se oyen cuatro golpes*) Cafuringa. Yo le puse (*Golpea tres veces*) Repepé...” (TD: 159), que nada tiene que ver con la falsedad del apodo, vinculado al mundo oscuro e hipócrita de “El Rubio”. Con Repepé la comunicación será parca, pues el sistema de los golpes no permite grandes parlamentos, y sin embargo transita por aspectos cruciales como el interés humano por saber cómo está el otro, la solidaridad en el momento de la amenaza -“(Da un golpe seco) pac: ¡Alerta!” (TD: 159)-, los “buenos modales” ausentes en el trato con el carcelero -“A la noche nos despedíamos...”-. Como expresa María Noel Tenaglia, los golpes con el compañero devuelven la identidad perdida pues, expresa la autora, “pasa de ser un número a tener un nuevo nombre, por ello ese recuerdo forma parte de «lo que de verdad importa».” (2009: 97) Para Liscano escritor, es enfrentarse a una nueva forma de comunicación que exaspera y extremiza la escritura como artificio humano, como creación arbitraria.

Analizando las diferencias de la aparición de Repepé, resulta interesante cómo la extensión del texto narrativo ahonda en sutilezas que luego son eliminadas en la obra teatral. Cuando el informante conoce a Repepé el primer impulso es interpretar su acercamiento como una amenaza y reproducir con él la violencia que sufre a diario: “Que no me golpeará la pared porque yo se la iba a agujerear con el puño. Que supiera con quién tenía que vérselas.” (TN: 122) También la muerte de Repepé en la narración -“Nadie me respondió los buenos días desde la pieza de al lado. (...) Por la noche oí decir al personal que Repepé había muerto” (TN: 123)- es suavizada en la representación teatral con una sugerente desaparición. De la misma forma que ocurre con el tratamiento de la violencia, el teatro, de cara al espectador, no se explaya en la crueldad del asesinato del único amigo.

En cuanto al protagonista, Mirza (2008) plantea como postura habitual del personaje la “apatía y pasividad, no exentas de cierta ironía”, lo cual genera “un fuerte contraste con la acción represora de la que es objeto, como formas de defensa ante una situación límite.” (p.130) No se muestra una figura que represente la actitud del militante, ejemplo de resistencia; sencillamente es un hombre común, que cae en la

tortura y en la arbitrariedad del sistema como tantos otros. Si bien existen ciertos comentarios, presentes especialmente en el relato, que pueden ser identificados como lugares recurrentes en la detención de presos políticos en Uruguay, la atención no está puesta en profundizar el perfil de compromiso político del personaje. Se narran en cambio hechos aparentemente intrascendentes que humanizan todo el tiempo al personaje -la enumeración que realiza de diversos tipos de afeitadas que se ha hecho, por ejemplo, en diversas circunstancias-, hechos que al mismo tiempo ponen la atención en el cómo contar. El acto de la escritura logra evadir la realidad circundante.

Y sin embargo, a pesar de este carácter sencillo y concreto que se pretende darle al informante, con acciones que lo individualicen -cuenta que discute con su ex mujer, que se emborracha después de andar de juergas con su amigo Billy, escribe acerca de la asiduidad con la que se masturba-, la literatura de Liscano se proyecta a su vez en términos casi abstractos, pues el informante es el ser humano que enfrentándose al encierro y el maltrato, levanta la voz para preguntarse cuál es el sentido de la existencia: “¿Qué carajo hacemos aquí?” es la pregunta del final de la obra.

CIERRE: REFLEXIÓN SOBRE LA ESCRITURA; REFLEXIÓN SOBRE EL ENCIERRO; CUESTIONAMIENTO DEL AFUERA

Cuando el informante cuenta algunos de los hechos de su vida anteriores al presidio se detiene en el momento en que se separa de su mujer, María, y se va a vivir con Billy, un recolector que sobrevive el día a día. Esto marca un cambio muy importante en el estilo de vida del protagonista:

Abandoné el trabajo. No valía la pena ese tipo de vida civil de ocho horas por día. (*Camina mecánicamente alrededor del colchón. El violonchelo lo acompaña marcando el paso.*) Uno se levanta, desayuna, toma el ómnibus, viaja media hora. Llega, saluda, ¿Qué tal? Se sienta, mira los papeles, llama por teléfono, toma un café a las diez de la mañana. Almuerza. Al final sale, toma el ómnibus otra vez. Así durante cuarenta años. (TD: 153)

El fragmento, casi el único escrito especialmente para la obra dramática, plantea una relación muy interesante entre el régimen militar que domina la vida en el encierro y la manera en que el informante describe la vida rutinaria del afuera, del trabajo, en la cual la mayor parte de los espectadores pueden sentirse reconocidos. Las similitudes cuestionan las distancias que separan el “adentro” y el “afuera”, complejizando así los niveles de control mucho más allá de la vida en la cárcel. Distintas acciones desde esta perspectiva podrían leerse simétricamente entre los textos estudiados: la acción de estar sentado en su casa sin hacer nada frente al espejo se asocia a la inacción de la cárcel; la discusión con María posee puntos de contacto con ciertos enfrentamientos verbales entre

el informante y el Rubio. Según Carina Blixen (2006) la perspectiva de la vida que muestra Liscano en sus textos integra las características carcelarias al conjunto de la vida social.

Quizás esto explique la presencia permanente de ciertas temáticas en la obra del autor -que hacen de la misma un conjunto compacto y difícilmente desarmable- y el interés que suscitan más allá de las circunstancias históricas que las originaron. Es decir, la representación, rica en sugerencias verbales, musicales -el violonchelo acompañando el paso- y de movimientos -el personaje caminando mecánicamente alrededor del colchón como simulando la marcha militar-, genera efectos contradictorios entre sí, que amplían la lectura mucho más allá de la situación carcelaria del informante. Resulta muy significativo el hecho de que la militarización de la vida civil sea un aspecto agregado en el texto dramático; uno de los pocos fragmentos que no tiene antecedente en la narración.

Podría vincularse quizás dicha aparición del fragmento inédito a ciertas diferencias sutiles que se perciben entre los finales de los dos textos de Liscano, pues el cambio se ha dirigido hacia la eliminación de la mirada devastadora que transmitía el texto carcelario. Decía la narración: “He mentido de lo lindo, a todo el mundo. Acaso esto último también sea mentira. Pero ya es demasiado tarde.” (TN: 155) La referencia se eliminó luego, y en cambio se sustituyó por: “Pero aún avanzo. Parece que no me moviera, pero sí, hago lo posible, lo humanamente alcanzable.” (TD: 164) Se habla desde el optimismo de poder contarlo desde fuera y en perspectiva.

En el afuera, los espacios de control se intentan ejercer sobre uno mismo y el trabajo con la escritura, aunque este trabajo implique una lucha permanente con el lenguaje. Expresa Oscar Brando: “La puesta en contacto de la escritura y la represión termina confundiendo una y otra. No solo porque se exprime y reprime el código verbal, sino porque se ejerce sobre él un control excesivo, obsesivo.” (2001) Estamos frente a un tipo de literatura en la cual el escritor realiza con gran conciencia su actividad creativa, y donde la defensa de la autonomía del arte se vuelve un proceso de salvación del sujeto: “Pero si a pesar de todo uno conserva un poco de buen humor y no trata de entender el mundo, entonces uno se salva.” (TN: 145)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACTORS STUDIO TEATRO. "Sobre el autor Carlos Liscano. 10/08/05". Disponible en www.actors-studio.org/Foros/showthread.php?t=609. [20/08/2009]
- BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.
- BRENDO, Oscar. "La escritura en la vida", en *Brecha*, Montevideo: 2 de febrero de 2001.
- CARDOZO, Wilson Javier. (2000) "Más solo que el escritor. Entrevista a Carlos Liscano". Disponible en www.revista.agulha.nom.br/bh2liscano.htm. [20/08/2009]
- FERRARO OSORIO, Marita. Ponencia inédita presentada en Lille el 19 de octubre de 2009.
- FOUCAULT, Michel. (1975) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003. (traducción: Aurelio Garzón del Camino)
- G.A.R. "Un actor inagotable", en *El País*. Montevideo, domingo 23 de agosto de 1998, cuarta sección, p.2.
- GOLDSTEIN, Alfredo. "En medio tono. *El informante*", en *Brecha*, Montevideo, 21 de agosto de 1998, p.26.
- LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca, 1992.
- LISCANO, Carlos. *El informante. Relatos*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1997.
- LISCANO, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto Editorial, 2000.
- LISCANO, Carlos. *Teatro*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2001.
- LISCANO, Carlos. "Del caos a la literatura", en *Trazas y ficciones. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, Volumen VII, 2007: 234-244.
- MIRZA, Roger. "Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la posdictadura en el Uruguay", en PELLETTIERI, Osvaldo. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 2004: 97-105.
- MIRZA, Roger. "Teatro, posdictadura y derechos humanos. La difícil inscripción de lo traumático en la memoria colectiva", en *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, diciembre de 2005: 127-136.
- MIRZA, Roger. "Teatro y derechos humanos en el Uruguay de la posdictadura", en revista *Encuentros Uruguayos*, octubre de 2008: 123-132. Disponible en www.fhuce.edu.uy/academica/ceil-ceiu/ceiu/REVISTA%20ENCUENTROS%20URUGUAYOS%202008.pdf. [20/08/2009]
- REYES, Carlos. "*El informante*, unipersonal de Pepe Vázquez. Claustrofobia", en

Búsqueda, Montevideo, jueves 24 de setiembre de 1998, p.53.

TENAGLIA, María Noel. “Teatralización de la memoria inefable: *El informante* de Carlos Liscano y *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof”, en MIRZA, Roger y REMEDI, Gustavo (ed.) *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009: 87-102-

THOMAE-FORGUES, María Eugenia. (2003) “*El informante* aterriza en la Luna. (Reseña de una representación dramática)”. Disponible en

<http://mason.gmu.edu/~berroa/elinformante1.htm>. [20/08/2009]

¹ Opinión expresada en un correo electrónico del 1º de agosto de 2009.

² Utilizaré las siguientes referencias para aludir a los tres textos de forma dinámica: TN: texto narrativo; TD: texto dramático; TE: texto ensayístico.