# *El furgón de los locos* o de la incomodidad del testimonio

Gabriela Sosa San Martín
Instituto de Profesores Artigas, Uruguay

A poco tiempo de publicado *El furgón de los locos* (2001) de Carlos Liscano, un elogioso artículo de *El País Cultural* expresaba:

> "Lo que hasta el momento había sido una sombra continua en la obra del autor (el universo de la detención, tortura y cárcel militares) ahora se vuelve figura directa. [...] Se 'habla' de eso, no solo *desde* eso." (Benítez Pezzolano, 2001: 5.)

Liscano hará transcurrir dieciséis años de libertad para transformar la cárcel –la experiencia de la tortura en particular– en tema explícito de su literatura. Ya ha publicado narrativa de ficción, poesía; ya ha presentado en Europa obras de teatro. El escritor puede ir acercándose en la escritura a su experiencia de vida sin sentir que ser *de la cárcel* le quita profesionalismo. Así surgirá un texto como *El furgón de los locos*; su publicación se integra a la constante presencia por esos años de la literatura de tema carcelario, que incluye testimonios, memorias, diarios, ensayos, cuentos, obras de teatro[1].

Luego de su novela *La ciudad de todos los vientos* (2000) pareciera iniciarse en Liscano una crisis con la escritura de textos narrativos de ficción. Si bien nunca dejará de *formar parte activa del campo literario*, ya que continuará publicando de manera periódica, el escritor apela a otros espacios vinculados a la creación que suplanten la

[1] La novela *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof, *Jaque Mate a la guardia y otros cuentos* de Ruben Abrines, *Sendic* de Samuel Blixen, la novela *De punta y para arriba* de Ramón Machado, *Las vidas de Rosencof* de Miguel Ángel Campodónico, el libro de poemas *20 tanguitos de guerra* de Miguel Ángel Olivera, los relatos *Sable, Biblia y calefón* de Iris Sclavo, todos títulos del año 2000. En 2001 aparecen *En la nuca* de Eleuterio Fernández Huidobro, el libro de poemas *Nomeolvides* de Carlos Caillabet y Annabella Balduvino, los testimonios de *Memoria para armar – uno* (escrito por ex-presas del Penal de Punta de Rieles)

crisis creativa. Las llamadas *escrituras del yo*[2] cobran una presencia mayor que en el primer período de su carrera literaria: al ensayo "El lenguaje de la soledad" y al "Diario de *El Informante*" –del 2000– los sucede *El furgón de los locos*. En el primero Liscano reflexiona sobre su experiencia con el lenguaje durante el encierro; el segundo –aunque con otro título– transcribe el diario de la cárcel, escrito entre 1982 y 1984; finalmente *El furgón de los locos* se atreve a hablar sobre la tortura. Se inaugura así un conjunto de escrituras en Liscano que tensiona los parámetros estéticos defendidos por él hasta el momento –alejados de la subjetividad, como oficio de artífice en estado de lucidez– por la creciente necesidad de escribir sobre sí. La línea autobiográfica desarrollada en textos más recientes –*El escritor y el otro* (2007), *Lector salteado* (2011), *Lector indolente* (2014) muestra cómo la tarea de hacer literatura divorciada del mundo no colmó cierto deseo del espectáculo en la escritura –el "espectáculo del dolor" (Liscano, 2007: 58)–: resultaba necesario para Liscano incorporar la reflexión sobre las circunstancias extremas del encierro en que se había construido al escritor y luego la manera en que aquel origen *determinó* –así lo cree– el proceso posterior.

## 1

En *El furgón de los locos* ciertas pretendidas competencias de un lector entrenado en la vida del escritor, en conocimiento de circunstancias sociales y políticas vividas por él resultan de orden para entablar complicidades, reconocer guiñadas y cruces entre elementos textuales y sus referentes: su participación en el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros en la década del sesenta y comienzos del setenta; su encierro durante más de trece años en el Penal de Libertad como preso político; la decisión de hacerse escritor entre rejas y el simultáneo pedido de baja del Movimiento[3]. La lógica interna del texto, innegable en los mecanismos novelescos, se vuelve insuficiente para explicar un pacto de lectura que obliga permanentemente al diálogo con *lo no dicho*, al posible *reproche del olvido*, a la significancia de aquello que se ocultó en la mirada retrospectiva de una secuencia de vida. Tal como lo afirmara José María Pozuelo

[2] "Literatura intimista que plantea al yo como objeto de análisis, de introspección, de especulación, de investigación o de enigma" (Miraux, 2005: 13).

[3] En una entrevista que le realizara Clara Aldrighi en el 2000, incluida en *Memorias de la insurgencia* (2009), Liscano expresa: "Debo aclarar que en 1975, en el penal de Libertad, yo pedí la baja del MLN. Eso tiene que marcar esta entrevista. Hace un cuarto de siglo que no pertenezco al MLN. No recibo órdenes del MLN ni necesariamente comparto sus opiniones. Después de pedir la baja continué, claro, diez años más en el segundo piso del penal, conviviendo con los compañeros del MLN, y de otras organizaciones. Eso hace que con algunos tupamaros, unas decenas, nos hayamos conocido mucho. Tengo amigos de aquel entonces, que no sé si están en el MLN ahora, con los cuales compartí miserias y afectos, cosa que, aunque no nos veamos muy a menudo, une mucho" (Aldrighi, 2009: 129). Las razones a las que alude Liscano para tomar dicha decisión son explicadas de la siguiente manera: "Un día me di cuenta de que había pertenecido a dos aparatos cerrados, verticales, autoritarios, la Fuerza Aérea y el MLN. Yo no quise pertenecer más a un aparato, de ningún tipo, nunca, jamás, hasta hoy. Me molesta el Estado, la autoridad, el poder, todo tipo de sectas, legales o no" (*op. cit.*, pág. 136). La decisión de consagrar su vida a la literatura se asienta inicialmente en la negación de estas estructuras, que, según Liscano, limitan la libertad y la autonomía. Muy escasos son los comentarios que se integran a su literatura acerca del accionar político dentro del MLN. En el presente, a la luz de su posterior participación en la vida política del país, primero como subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura en el último período del gobierno de Tabaré Vázquez (fines del año 2009), y luego, desde 2010 a 2015 como director de la Biblioteca Nacional, aquella afirmación del año 2000, "Nunca estuvo en mi horizonte integrarme a la izquierda tradicional" (*op. cit.*, pág. 131) queda desmentida. Sin respuestas que dar y darse frente a esta contradicción, en la primera parte de *Escritor indolente* (2013), y a raíz de una conversación con el investigador brasileño Selomar Borges sobre literatura y política, Liscano escribirá: "Pero luego ¿qué pasó?, me preguntó Selomar, ¿cómo terminaste en la política? Muy buena pregunta" (Liscano, 2014: 70).

Yvancos respecto de la autobiografía, dicho fenómeno "de la postulación significante de los olvidos o silencios" proporciona a ciertas modalidades textuales "una especificidad que lo aleja de ser un mero discurso ficcional, en ese nivel pragmático, sí, pero que es consustancial a lo que un género es, también como forma" (Pozuelo Yvancos, 2005: 44).

*El furgón de los locos* resulta un espacio que tensiona los límites de la referencialidad testimonial en la medida que, sin declararse ajeno a la representación de un contexto histórico y político preciso, opta por eliminar siempre del primer plano la postura política que necesariamente se encuentra en la base de la relación con un mundo de tortura y cárcel del que se fue protagonista. Es decir, el texto toma postura política –no podría no hacerlo– aunque negándose en apariencia como artefacto político; el escritor ex tupamaro alejado de la política partidaria en el momento de creación de *El furgón de los locos* relata la experiencia de la tortura desde el lugar del descreimiento: se recuerda la agresión del enemigo atacando el cuerpo indefenso de alguien que ya no cree en la causa por la que luchó. El efecto es desolador. Imposible para el lector evitar el cruce entre literatura y ética, imposible que el espacio autobiográfico no cobre la dimensión política propia del testimonio, aunque dicha dimensión se mantenga, aparentemente, en un plano menor.

Liscano no denuncia responsables concretos de las atrocidades sufridas, más allá de que la publicación se integraba a un contexto de comienzos de siglo en el que un nuevo impulso indagaba *la verdad de lo ocurrido* durante la dictadura[4]: la primera Marcha del Silencio en 1996; el proyecto Memoria para armar, organizado por las ex presas del Penal de Punta de Rieles en el 2000 para dar a conocer la mayor cantidad de testimonios posibles; se creaba la Comisión para la Paz al iniciarse el gobierno de Jorge Batlle y se comenzaban a investigar –a pesar de innumerables trabas– casos de desaparecidos durante la dictadura –como el de la nieta del escritor Juan Gelman, por ejemplo, en el que el propio Liscano colaboró con una publicación sobre el tema: *Ejercicio de impunidad* (2004)–.

Pero en *El furgón de los locos*, desde la concepción del escritor pareciera jugarse el valor estético del texto en su alejamiento del modelo del testimonio como *pacto de verdad* con el mundo representado y predominio de la función referencial del lenguaje[5].

[4]Diversos ejemplos de testimonios uruguayos de presos políticos podrían mencionarse en la postura contraria. En la primera oleada testimonial, cuando Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro publiquen *Memorias del calabozo* en 1988, la cercanía en el tiempo de la puesta en libertad de los presos no amedrentó que esta desgrabación a dos voces nombrara a los grandes responsables de la represión; algunos capítulos se titulan: "Gavazzo nos comunica la condena a muerte"; "El General Gregorio Álvarez en los calabozos"; "Queirolo: queso y dulce". Este primer empuje de lo testimonial, marcado por la imperiosa búsqueda de justicia, "fue aplastado por el resultado del plebiscito" (Blixen, 2009: 1). Casi veinte años más tarde, en otra etapa en la que el discurso testimonial vuelva a cobrar impulso, otros textos continuarán con el propósito de denunciar los nombres de los militares que buscaron denigrar el diario vivir de los presos. Tomo el ejemplo de *El hombre numerado* (2007) de Marcelo Estefanell. Quizá estos nombres no en todos los casos se encuentren en la primera plana de la Historia reciente, pero sí en las vivencias que muchos presos tuvieron con el funcionamiento del aparato militar: Estefanell destina por ejemplo tres capítulos a la figura del sargento Wenceslao Bueno, encargado del segundo piso del Penal de Libertad, quien no hacía "justicia a su apellido" (Estefanell, 2007: 79).

[5]Recurro nuevamente a uno de los textos fundacionales de la literatura carcelaria de la posdictadura, como es *Memorias del calabozo* de Rosencof y Fernández Huidobro. Sus autores expresan en la introducción: "Decidimos no hacer "literatura" con la grabación. Retocar solo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito. Mantener, en lo posible, las virtudes y aun los defectos de toda recordación espontánea. Otra cosa podría, a nuestro juicio, ser irres-

Sin tener del todo claro el rumbo a seguir, el camino más *profesional* parecía ser el del ensayo y la ficción permeada de política. Expresa en una entrevista:

> "Yo no quería hacer un testimonio, por eso me pasé catorce años, desde que salí de la cárcel, sin escribir sobre eso, porque no encontraba la forma de escribirlo." (Liscano, 2013: 22.)

La figura del capitán torturador que lo tuvo a su cargo ocupa capítulos enteros pero no hay nombres:

> "Me criticaron porque no hacía denuncias con nombre propio. Pero yo no quería escribir para denunciar a nadie. Me proponía reflexionar conmigo mismo, a ver qué podía pensar sobre este tipo que me deshizo." (*op. cit.*, pág. 22.)

En todo caso la ocasión de que su descripción pudiera tener ecos referenciales solo restringe las posibles correspondencias al *lector-compañero*, no aquel con actitud cómplice dispuesto a comparecer junto al preso en sus sufrimientos a través de la experiencia estética sino solo al *buen conocedor* de similares experiencias de vida:

> "Mi capitán tiene unos años más que yo, quizá treinta. Es un poco gordo, más bajo que yo, taciturno, de voz gruesa. Fuma todo el tiempo. A veces me da un cigarrillo." (Liscano, 2001: 80.)

No obstante, la referencialidad sugerida no impide renunciar a la acusación de los implicados, solo que dicha acusación, como botella al mar, se mantiene en el plano de lo privado tal como aconteció en el pasado dentro de la sala de torturas: "Se lo deseo, que no muera sin haberse conocido hasta el fin. Que así haya sido (*op. cit.*, pág. 83); "Solo, mano a mano con su conciencia, el torturador, algún día, ¿qué respuesta se dará?" (*op. cit.*, pág. 120). Otras escrituras de Liscano en cambio, también políticas pero menos privadas, acusarán con nombre y apellido a quienes, jugando un papel protagónico en la violación de Derechos Humanos durante la dictadura o colaborando con ella, mantienen su lugar en el panorama político uruguayo liderado por los partidos blancos y colorados. Así su acusación al *Ejercicio de impunidad* practicado en Uruguay luego del retorno democrático con un libro sobre el caso Juan Gelman que ya mencionáramos. En esta instancia, en el marco de la campaña electoral que diera el triunfo al Frente Amplio en octubre de 2004, el escritor devenido periodista no dudaba un instante en dar los nombres y apellidos de los culpables[6]:

petuosa para con el sufrimiento de tantos" (Rosencof /Fernández Huidobro, 1988: 12). Podrían también mencionarse ejemplos pertenecientes a nuevos contextos en los que el discurso testimonial cobró empuje. En 2010 Roberto Caballero escribe en la introducción a sus testimonios –junto a los de Víctor Braccini– la responsabilidad que le acarrea "narrar hechos reales, escribirlos y revivirlos" (Caballero/Braccini, 2010: 5). Asimismo Gualberto Trelles Merino afirma en el primer capítulo de *Libertad*, a propósito de su experiencia como preso político en el Penal: "la verdad suele irrumpir en nosotros como un relámpago de asombro" (Trelles Merino, 2012: 16).

[6]Resulta curiosa la afirmación de Liscano a propósito de la publicación de *Ejercicio de impunidad*: "no tuvo nada que ver con la campaña política. Fue una casualidad que coincidiera" (correo electrónico que me enviara el 22 de febrero de 2015).

> "El responsable de la apropiación de la nieta de Gelman era un militante del Partido Colorado, hombre de un hombre del Presidente: el senador Pablo Millor. En 1995 el doctor Sanguinetti le había dado un cargo político importante: jefe de Policía del Departamento de San José." (Liscano, 2004: 36.)

*Ejercicio de impunidad* no renuncia al tono ensayístico que tan propio resulta al estilo de Liscano: los datos se intercalan con reflexiones sobre la palabra y el manejo del poder, por ejemplo. Pero los propósitos que mueven la escritura de este texto en el plano de sus expectativas estéticas son sin duda diferentes de los de *El furgón de los locos*. También es otro el interés de entrada en la literatura, en la ficción, el escritor no tiene más que contar la tortura "como profesional de la palabra", es decir, literaturizando –¿ficcionalizando?– necesariamente lo vivido. "Cuando pienso en *El furgón de los locos* sé que lo que allí conté, si lo hiciera ahora, lo haría de otro modo." (Liscano, 2014: 57[7].)

Es probable que la reflexión de Carina Blixen a propósito de *El furgón de los locos* haya incidido en la elaboración de este tema: expresaba Blixen en las IV Jornadas de Literatura y Psicoanálisis –mesa en la que, por cierto, también se encontraba Liscano–:

> "La conciencia del acto de recordar arrastra la desconfianza: qué se recuerda, por qué eso y no otra cosa, por qué en este momento y no en otro. Esto es un acto de conciencia y de lenguaje, por eso, los testimoniantes que se lo plantean son esencialmente escritores [Liscano y Edda Fabbri]: tienen con el lenguaje una relación ambigua, saben de su no transparencia, de las trampas, de las malas jugadas y de su potencia liberadora. Es una experiencia que surge de la experiencia de la incertidumbre." (Blixen, 2009: 3[8].)

Sabido es que la literatura carcelaria propone cruces con la ficción cuando sus autores, mediados por el discurso de la memoria, se encuentran en condiciones de distanciarse y elaborar literariamente su experiencia. *El furgón de los locos* se ubica en los inicios del siglo XXI, cuando los cambios en la mirada del género testimonial uruguayo mostraron una mayor conciencia en el uso del lenguaje y cuando la escritura "desconfía de la

[7] Las secciones 34-38 de la primera parte de *Escritor indolente*, que tratan el tema de la tortura, fueron originalmente un texto independiente, preparado para el Coloquio *Écrire la guerre, écrire le conflict* que se desarrolló en la Universidad de Lille en octubre de 2012. Se titulaba "El relato de la tortura es parte de la tortura".

[8] La hipótesis de que los comentarios de Blixen sobre *El furgón de los locos* tuvieron incidencia en la reflexión posterior de Liscano se apoya también en otros ejemplos. Blixen afirma: "La primera persona que cuenta lo sucedido integra a su voz la de los torturadores. No hay en el texto discurso directo propiamente dicho (un diálogo en el que las palabras de uno y otro aparezcan claramente diferenciadas). Eligió crear un relato en primera persona desde la que surge la voz del torturador. Por esta elección, quien narra hace ver al lector que la voz de ese otro que lo ha torturado está dentro de sí, forma parte de su vida, de su historia y de su lenguaje" (Blixen, 2009: 5). En *Escritor indolente*, Liscano dirá: "Lo que uno cuente será continuación de la tortura. Es una historia de dos contada por una sola voz, pero la voz que no cuenta está agazapada en la voz del que sí cuenta. El torturador quiere hacer hablar al torturado para que nunca más pueda hablar de la tortura. Cuando lo cuente, el torturador estará presente en la historia que el torturado cuenta" (Liscano, 2014: 52). Agradezco a Liscano y a Blixen la posibilidad de trabajar con esta conferencia que se mantiene inédita.

inocencia de la referencialidad sin negarla" (Blixen, 2010: 6), inocencia que había predominado en la primera etapa. Para los presos, jugar con las barreras que rompieran los límites de la ficción y la no ficción había supuesto un pasaje anterior por la etapa del testimonio atento a denunciar *la verdad de los hechos* (Alzugarat, 2009). Alberto Giordano (2008: 28) propone la escritura confesional –*querer-ser-sincero-consigo-mismo*– como antesala de lo que luego significará la cultura de la intimidad como espectáculo propia del siglo XXI. El proceso del testimonio parece tener su correlato en el Uruguay: una primera etapa que busca *querer-ser-sincero-con-los-demás* –porque se denuncia que esto, que indirectamente nos incumbe a todos, ocurrió porque *me pasó a mí*– y una etapa posterior –que podríamos llamar *testimonios de escritores*– en los que, sin abandonarse la referencialidad de base, tanto la opacidad del lenguaje como la reflexión a propósito del acto de recordar promueven un acercamiento a la ficción que termina interrogando el pacto de lectura propuesto por los primeros testimonios.

Dos prólogos en los que participa Liscano años más tarde de la publicación de *El furgón de los locos* demuestran su diálogo con los procesos de elaboración del discurso testimonial en el Uruguay. El primero, escrito para *Batallas de una guerra perdida* (2005), de su amigo y excompañero de prisión, Rodolfo Wolf[9]. Aunque algunos nombres fueron cambiados, lo cierto es que las historias de Wolf se proponen, según Liscano, "Contar hechos que realmente ocurrieron" (Liscano, 2005: 7). Pero se niega a catalogarlas como crónicas o testimonios, y en cambio fuerza su entrada a la categoría de ficción –de literatura–: pareciera ser la manera de afirmar el valor artístico de los relatos, la condición de escritor y no de mero cronista de Wolf. Que los relatos sean ficción posibilita *rescatarlos*, y rescatar también *El furgón de los locos* como texto que involucra objetivos que van más allá de proponerse "decir *cosas*, contar hechos que realmente ocurrieron". El comentario final del prólogo se acerca al conjunto de escrituras del yo de Liscano que proponen reflexionar sobre el proceso de construcción de la voz textual en diálogo con ese *otro* de carne y hueso que escribe; la cita confluye con la elaboración por esos años de *El escritor y el otro* (2007):

> "Este es el primer libro de Rodolfo Wolf. Tengo para mí que quien escribe es que quiere ser otro, sin dejar de ser el que siempre ha sido. Wolf, ahora, entra oficialmente al territorio de la literatura. Bienvenido a la experiencia de ser dos, que no tiene por qué ser difícil, pero a veces es terrible" (Liscano, 2005: 9.)

En 2007, Liscano escribe el prólogo de *Oblivion*, testimonio de Edda Fabbri sobre su experiencia como presa política en el Penal de Punta de Rieles, ganador del Premio Casa de las Américas. Las afirmaciones del escritor acerca de la veracidad de los hechos, que habían estado presentes en el prólogo a Wolf, han dado paso dos años más tarde a interrogantes sobre las formas de vincularse el yo con el dolor de los recuerdos, sobre las estrategias de la escritura para armar el pasado de tal forma

[9] Con gran probabilidad, la referencia a "Rodolfo" en el capítulo 18 de la primera parte de *El furgón de los locos* remita a Rodolfo Wolf, compañero del furgón que los conducía a la vida en libertad el 14 de marzo de 1985: "El furgón recorre la ciudad. Llegamos a la primera casa. Hay luz en la calle. Se abre la puerta de atrás. Va a bajar Rodolfo. Él y yo nos despedimos como si fuéramos a vernos dentro de un rato" (Liscano, 2001: 42-43).

que este le permita al sujeto sobreponerse a los pesares de lo vivido: "Los hechos no quieren que se los recuerden como fueron, y deforman los recuerdos. Uno los deforma, para no verse tal cual, para que duela menos." (Liscano, 2009: 8.) Es el presente el que fundamentalmente se construye, presente en el que Fabbri elige para Liscano contar "lo peor y es un remanso" (*op. cit.*, pág. 9). Las miserias cotidianas de la cárcel política ya han sido debidamente testimoniadas en 2007; a más de veinte años de haber salido en libertad los presos enfrentan el desafío de narrar para sanar y olvidar. Para ello, el lenguaje y sus posibilidades creativas y ficcionales, la literatura como fin en sí mismo y no solo como medio de denuncia:

> "Las palabras nunca son inocentes. Por eso tampoco se recuerda en modo inocente. El pasado se mueve. La serie puede organizarse de diferentes modos, ¿cuál es la real, cómo fue lo que fue?" (*op. cit.*, pág. 8[10].)

Un importante número de menciones sobre *El furgón de los locos* encontramos en la producción posterior del escritor. Más precisamente, tendrá siempre presente esa reflexión sobre el cruce de la experiencia carcelaria y la decisión de hacerse escritor, que explota en el 2000 con *El lenguaje de la soledad* –incluyendo "Diario de *El informante*"– y que luego se profundizará en *El furgón de los locos* al año siguiente; verdadera irrupción de lo confesional en su literatura. El propio Liscano lo entiende como el resultado de una búsqueda interior:

> "A partir del año 2000 he estado buscando, hurgando en la memoria, para intentar saber por qué me hice escritor y por qué me negué durante tantos años a reconocer mi pasado." (Liscano, 2013: 5.)

Casi todos los textos posteriores reescribirán a su manera, según las circunstancias, la reflexión de aquellos años, que a su vez reelabora y fija el proceso iniciado a comienzos de los ochenta en la propia prisión durante la escritura del "Diario de la cárcel": nada más que para referirme a los títulos más significativos menciono *El escritor y el otro* (2007), "Del caos a la literatura" (2007), *Lector salteado* (2015), *Escritor indolente* (2014).

Desde la escritura del pasado carcelario Carlos Liscano construye su identidad como creador. *El furgón de los locos* inaugura dentro de su literatura una línea en la que el testimonio deviene en un proceso de ficcionalización que es producto de una conciencia del lenguaje como mundo autónomo pero que al mismo tiempo se resiste a no tensionar los propios alcances de su autonomía. Realidad y ficción. El escritor y el otro. Como resultado, la ambigüedad en los protocolos de la lectura que debemos atender. La contratapa a su primera edición expresa: "Texto intenso como una novela, real como

[10]La preferencia de Liscano por un testimonio en el que predomine el discurso de la subjetividad se confirma cuando le enviara en 2007 sus apreciaciones a Marcelo Estefanell a propósito de su reciente publicación de *El hombre numerado*, libro sobre la vida de los presos en el Penal de Libertad y en el cual predomina claramente lo narrativo-anecdótico sobre el espacio subjetivo –tal es así que su propio autor lo define en varias oportunidades como un conjunto de "crónicas" (Estefanell, 2007)–. Escribía Liscano a Estefanell: "Sobre el final, cuanto más personal se vuelve el libro, más me gustó." Agradezco a Estefanell el envío de dicha información.

un testimonio, intenso y real como la vida misma." (Planeta, 2001.) En un artículo de ese mismo año Hebert Benítez escribía: "Lo que se rescata de la cita es la señal del *como*, que no termina de decidir de qué se trata." (Benítez Pezzolano, 2001: 5.)

No obstante, lo medular no se sitúa en la dicotomía ficcionalización/no ficcionalización sino en lo que refiere al problema de la valoración estética. El caso de los trabajos titulados *Memoria para armar* y el lugar de relevancia que adquirieron en el discurso testimonial uruguayo de la posdictadura como fenómeno colectivo servirá para argumentar esta línea de análisis. En el prólogo del primer tomo se explica el proyecto por parte del Taller de Género y Memoria ex-Presas Políticas de "recoger testimonios, *reales o ficcionados*, de todas las mujeres que vivieron la dictadura uruguaya en cualquiera de las situaciones posibles" (el subrayado es mío). La naturaleza de la convocatoria impedía que los criterios fueran estéticos a la hora de la elección de los textos a publicar; los integrantes de la comisión encargados de seleccionarlos aclaraban:

> "Esto no es un concurso, claro. Se dice fácil, pero fue muy difícil elegir los textos para este primer tomo, porque todas las historias valen lo mismo, todas llevan la carga de una experiencia vivida y superada con coraje." (Sapriza, Peyrou, Garrido, Achugar, 2001: 12.)

Quizá la clave esté entonces en atender las diferencias entre los dos polos que, desde hace ya mucho tiempo, se plantea el problema de la valoración estética: la creación como acto desinteresado o el propósito interesado que supone la creación; la kantiana *finalidad sin fin* o el valor instrumental de toda obra. La literatura de Carlos Liscano, podría decirse que incluso en aquellos textos que proponen un pacto de lectura tendiente hacia la no ficción –el conjunto de escrituras del yo[11]– pareciera querer responder a una concepción de la literatura siempre más atenta a sí misma que al mundo. Porque si en el plano de los propósitos sociales y políticos todas las historias de los presos valen lo mismo –porque reanudan el deber con el pasado y con el futuro– el escritor, que no es un *elegido* para Liscano pero sí un ser perseverante y comprometido hasta el cansancio con la tarea que se ha propuesto, solo el escritor, testimonia como "profesional de la palabra". Y *El furgón de los locos* debe responder a la obra de un escritor.

## 2

En *El furgón de los locos* la *retórica de la memoria* se impone sobre la *escritura de los recuerdos*, siguiendo la terminología propuesta por Alberto Giordano (2006). Es decir, el despliegue de estrategias para una autofiguración del yo en el presente que se apropie del pasado predomina sobre la exploración problemática del mismo. Esto es: dicho pasado, a pesar de su naturaleza traumática, no logra narrativamente inquietar ni desestabilizar el presente del yo.

En Liscano la revisión de la vida como proceso de autoconciencia parte de la elección de ciertos recuerdos que asientan las características tempranas de un yo que más

[11] Sobre este punto ver *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano* (2014).

adelante elegirá hacerse escritor estando preso[12]. A Liscano le interesa señalar que el niño que aprendió a leer la hora, en una sala de espera mientras su hermana nacía, es en esencia el mismo que luego dedicó su vida entera a la escritura[13]. El yo construido en la narración asienta sus bases identitarias siempre en una soledad impuesta pero que logra transformar en fortaleza; aprovecha el tiempo del encierro que otros le obligan a tener para fines propios, como procesos fundamentales de crecimiento personal. En la sala de espera se puede aprender la hora; en la cárcel se puede aprender a escribir. Uno de los principales sustentos de la identidad consiste en demostrar y demostrarse contra viento y marea la constancia para el trabajo propuesto, y reafirmar así el poder de decisión del yo sobre su propia vida, incluso en las situaciones más adversas[14]. Por eso el preso Liscano trabaja con el Cholo, su compañero de celda, a quien le enseña a diario idioma español, incluso el día en que se entera que su madre ha muerto[15]. Por eso muchos años más tarde, cuando en 2011 el escritor reedite su primera novela, *La mansión del tirano*, creada en la cárcel, agregará una nota en la que declare:

> "Por aquel entonces, con poco más de treinta años, me hice el propósito de siempre intentar conducir mi vida. O, dicho más ajustadamente, de no permitir que otros condujeran mi vida." (Liscano, 2011: 148.)

Formas de autoafirmación y de resistencia a una realidad que, durante casi trece años, impidió que el preso pudiera decidir sobre cuestiones tan básicas de su existencia como la hora de comer o si deseaba prender o apagar la luz de su celda.

La apropiación del pasado incluso se logra considerando la tortura como experiencia inenarrable. En concordancia con la reflexión de Primo Levi en *Si esto es un hombre* (1958) –autor de quien Liscano habla con admiración– refiere lo inefable de dicha experiencia, aquello que no puede verbalizarse en su esencia. Afirma: "El único relato posible de la tortura, si existiera, sería inconexo, hecho de frases sueltas, fragmentario, con un lenguaje sucio, cargado de gritos y silencios." (Liscano, 2014: 52.) No es ese el camino que elige para construir narrativamente *El furgón de los locos*. En lugar de permitirse que el espacio de la escritura abra una revelación que inquiete y desestabilice el presente –quizá el trauma de la tortura y el encierro no se lo permiten– Liscano

[12] No atañe mayormente a nuestro enfoque la asunción de perspectivas psicoanalíticas que puedan establecer las relaciones entre lo dicho y lo no dicho con arreglo a una teoría del inconsciente. Si desde el proyecto de escritura del autor la actividad de relatar los recuerdos implica necesariamente la selección y representación de ciertos sucesos y no de otros, esto no afirma ni niega de mi parte que haya habido en todos los casos un propósito consciente y razonado en el tratamiento de los recuerdos por parte de Liscano. No obstante, el trabajo crítico con el texto literario y sus referentes apunta a desmantelar la construcción del yo autobiográfico elegida como la única posible.

[13] Me refiero a las secciones 2 y 3 de la primera parte de *El furgón de los locos*, titulada "Dos urnas en un auto". Liscano relata las circunstancias del nacimiento de su hermana menor adoptando el punto de vista del niño que queda solo en la sala de espera del hospital con apenas siete años, y que *aprovecha* esas circunstancias para aprender la hora con el reloj de la sala.

[14] Salvando las distancias, cuando Liscano es removido abruptamente de su cargo de director de la Biblioteca Nacional, a comienzos de mayo de 2015, escribirá en su cuenta de Facebook: "Cuando en 2010 asumí el cargo dije que solamente podía prometer que soy trabajador y disciplinado. Puse todo lo que sé, todo mi tiempo y todas mis energías en cumplir con lo prometido" (6 de mayo, 14:01). He aquí las fortalezas que reconoce de sí mismo, en todos los órdenes.

[15] "A los cinco minutos me dejan despedir de mi padre con un abrazo. Me llevan de nuevo a la celda y le cuento al Cholo lo poco que sé de lo que ocurrió. [. . . ] Le digo al Cholo que tenemos que continuar con la lección de ese día. Me dice que por él no, que podemos tomarnos libre. Insisto en que la lección tiene que seguir adelante, porque eso es lo acordado" (Liscano, 2001: 24-25).

opta –o la estrategia de elaboración de lo vivido no le permite más que optar por– recuerdos precisos y nunca titubeantes, incluso cuando lo narrado incursiona en las más crueles de las experiencias[16]. "Hay un desborde de lo narrado que el discurso del narrador niega. Es por esto un texto tenso." (Blixen, 2009: 4.) Tensión por tratar un tema íntimo e inconfesable con un lenguaje que se propone mucho más como certeza que como búsqueda. El yo asume discursivamente la tortura, a pesar de su naturaleza traumática. ¿Es esta una confesión auténtica[17]? Los recuerdos se enmarcan en la construcción general de una vida: quizá por esto el cierre de *El furgón de los locos* saque a la luz el epicentro de toda la literatura de Liscano, es decir, la creación del escritor desde la experiencia carcelaria y la puesta en práctica de dicho proyecto al salir en libertad:

> "Al otro día me levantaré a las cinco y media de la mañana, obsesionado por hacer 'algo' con mi libertad. No sabré qué será de mi vida, excepto una cosa: que pasaré en limpio mis papeles de la cárcel [...] y que me dedicaré a escribir. No sé si por el resto de la vida, pero por lo menos hasta el día en que no tenga más nada para decir. Escribir, hasta nuevo aviso, será el centro de mi vida." (Liscano, 2001: 182.)

La hipótesis que manejamos, la que afirma que en *El furgón de los locos* predomina una *retórica de la memoria*, matiza en algún punto la perspectiva manejada por Roberto Ferro quien, a partir de la observación del uso de los tiempos verbales en el texto –un predominio del presente en las dos primeras secciones– plantea que:

> "La vida como unidad inteligible no aparece como algo dado [...]. Hay innumerables secuencias narrativas de vidas posibles, cada una de las cuales puede aspirar a un modo de representatividad que la instala como la verdadera." (Ferro, 2013: 132-133.)

Coincidimos en que el armado temporal de la novela, marcado por un presente móvil, a modo de instantáneas que la conciencia va elaborando, sin organizar una cronología de vida, no define "una trayectoria en el tiempo, sino la insistencia del presente de la rememoración" (*op. cit.*, pág. 128), lo cual "expone el procedimiento al dar a leer la artificiosidad constitutiva de una historia de vida, su ilusoria puesta en sucesión de episodios que se rememoran desde el presente de la escritura" (*op. cit.*, pág. 126). Pero en lugar de poner esto en conflicto la construcción del yo como unidad –diseminada, según Ferro, en multiplicidad de historias de vida posibles– creemos que en Liscano se acentúa la comparecencia de la unidad del presente en el relato de los recuerdos, y la voluntad del escritor de destacar los juegos retóricos del relato, el carácter *literario* de la narración y su alejamiento de modelos testimoniales. De ahí que, respondiendo

[16] Responde Liscano a una entrevistadora psicoanalista: "Yo nunca me he psicoanalizado. [...] Mis temores son que si veo a un psicoanalista luego deje de funcionar" (Liscano, 2011: 4).

[17] La *autenticidad* la entiendo en los términos que la expresa Giordano: "Es cierto que la intimidad, que no es nada (nada que se pueda decir, ni siquiera señalar directamente), es en sí misma inconfesable, pero también que solo resultan auténticas aquellas confesiones que se realizan bajo la presión de algo íntimo en busca de un lenguaje que lo deje ser" (Giordano, 2008: 30).

en una entrevista a propósito de estos temas, Liscano prefiera terminar desviando la atención desde la creación de *El furgón de los locos* hacia las estrategias de escritura que le ha interesado siempre poner en práctica en su narrativa de ficción:

> "Porque a estas alturas [...] sabemos mucho de cómo se arma una historia. Para mí, la literatura, la novela, es como el ajedrez. [...] el jugador entrenado admira una buena partida aunque sea en la derrota, si la jugada fue bien planificada. El tipo perdió, pero qué bien que se defendió. Hay que aprender de eso. Hasta una novela inconclusa, que no termina en nada pero que está bien construida, el lector entrenado la disfruta. Ya no es necesario que la historia sea cautivante." (Liscano, 2013: 22.)

Liscano mantendrá, a lo largo de su trayectoria como escritor el objetivo de construir el texto como espacio autónomo: en su primera novela de la cárcel, *La mansión del tirano*, las razones podían ser de índole práctica, para evitar historias de ficción en las que los represores pudieran ver posibles referentes[18]. Pero a medida que transcurrieron los años –y los impedimentos de la prisión desaparecieron– el propósito de escribir historias que nada dijeran de la realidad se mantuvo, especialmente en los últimos trabajos: *Vida del cuervo blanco* (2015); *Escritor indolente* (2014) –en su segunda y tercera partes–[19]. Pero en paralelo a esta línea *de pura ficción*:

> "Las escrituras del yo irán ocupando cada vez un espacio de mayor importancia en lo que refiere a la valoración de sí como escritor. El manejo solvente de la técnica, de la palabra, el reconocimiento social del oficio al que dedicó su vida –hacer literatura, pues– lo irán alentando a experimentar con mayor audacia en los límites en que siempre se mueve la autoficción." (Sosa San Martín, 2014: 34.)

¿Qué trayectoria de valoración recorre *El furgón de los locos* al ser uno de los textos inaugurales de la autorreferencialidad del yo, y al incursionar en ese género cercano al testimonio que parece imponer un *deber de memoria*[20]? Liscano parece tener una

[18] En una nota a *La mansión del tirano* Liscano aclara por qué llamó "M" al personaje: "No podía usar ningún nombre propio que los militares pudieran intentar identificar con algún compañero. De ahí Hans y ahora M" (Liscano, 2011: 67).

[19] Uno de sus últimos trabajos, *El trabajo de recontar*, supone por parte del autor una puesta en práctica de lo que él ha dado en llamar "escritura creativa": el ejercicio de demostrar que la escritura puede sostenerse sin necesidad de contar una historia tradicional. Para ello los elementos narrativos que se desarrollan, trabajados con humor –los personajes situados en el espacio de Porquerizas y los hechos que a estos le ocurren– son permanentemente subvertidos: a partir de presentaciones de personajes que luego nunca son protagonistas de una historia; a partir de juegos de lenguaje que detienen la atención en el cómo y no en el qué –como la deconstrucción de un término y sus fugas de sentido, desde el desmenuzamiento de la definición del diccionario–; a partir de la reescritura de los mismos motivos; de juegos intertextuales con otras obras de Liscano.

[20] Utilizo la expresión de Carina Blixen, quien desde la lectura de Paul Ricoeur, retoma la expresión de Primo Levi para cuestionar su posición –con ese título se publicó una famosa entrevista que le hicieran al sobreviviente de Auschwitz en 1983–. Expresa Blixen: "La frase acuñada como una consigna de resistencia ante un olvido impuesto desde el poder: 'deber de memoria', encierra una contradicción. En su libro *La memoria, la historia, el olvido* Paul Ricœur se asombra de la 'paradoja gramatical que constituye la intimación a acordarse. ¿Cómo es posible decir *tú te acordarás*, por lo tanto, harás conocer en el futuro esta memoria que se da como guardián del pasado? Más concretamente: ¿cómo se puede permitir decir *debes acordarte*, por lo tanto, debes enunciar la memoria en modo imperativo, cuando corresponde al recuerdo poder surgir como una evocación espontánea...?'"

relación compleja con los propósitos que guiaron su elaboración. Por momentos lo entiende como "mi declaración o *estriptís*[21]"; en otros –las más de las veces– confirma su condición literaria al afirmar, como en *Lector salteado*, que lo referido en el 2001 es verdadero pero está "organizado literariamente". Lo cierto es que querrá incorporar a su literatura la experiencia carcelaria de manera explícita cuando considere que el relato no es mero testimonio de escritor *circunstancial*; cuando crea que la historia sobre la cárcel puede tener valor literario por sus juegos temporales, su compleja construcción del yo; cuando la narración también se transforme en ensayo. Todo eso es *El furgón de los locos*, aunque en un principio –solo en un principio– con la inseguridad de quien transita por formas nuevas de escritura y no puede aun evaluar su ingreso a *la obra* de un escritor. El momento de su publicación supondrá para Liscano una gran incertidumbre respecto del valor que pueda tener este texto al considerarlo en los márgenes de la ficción;tal es así que se incluye la justificación de por qué escribirlo:

> "Pasarán veintisiete años antes de que encuentre una voz que pueda hablar de los viejos tiempos. Un día la voz entenderá que la relación entre el individuo aislado y las palabras tiene suficiente jerarquía, e interés literario, como para ser contada, y escribiré 'El lenguaje de la soledad', y creeré que eso es todo lo que soy capaz de decir.
>
> "Pero otro día, un año después, de golpe, la voz se abrirá camino, se me impondrá, querrá decir, contar, con o sin jerarquía, con o sin calidad literaria. Y la voz se hará indetenible, me dirá qué escribir, rescatará hechos, sensaciones, sentimientos que no recordaba." (Liscano, 2001: 183.)

La *retórica del recuerdo* conocerá sus límites cuando Liscano constate que ese movimiento realizado en *El furgón de los locos* hacia la exteriorización del espacio de lo íntimo lo revela más allá de lo deseado. A medida que transcurren los años, el escritor ha resuelto hacer literatura de su propia vida, y aunque reflexione acerca de los riesgos que pueda tener el manejo público de lo privado, eso no impide que igualmente opte por la vía de la exposición. ¿Pero cuál es el límite? Liscano cuenta en *Escritor indolente* el episodio en el cual debió irse de una conferencia sobre *El furgón de los locos* al no tolerar que se hablara de sí, de sus padres, de sus experiencias. Días más tarde escribirá sobre el incidente:

> "Nunca más asistiré a algo que tenga que ver con *El furgón*. Hice mi declaración o estriptís en el libro y no puedo más.[...] todo el mundo tiene derecho a opinar sobre el libro. Pero yo no tengo la obligación de escucharlo[22]."

[21] Correo electrónico del autor, que me envió el 29 de setiembre de 2010.

[22] Correo citado en la nota anterior. El episodio transcurrió en el VI Congreso Nacional y V Internacional de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, llevado a cabo los días 22, 23 y 24 de setiembre de 2010 en el Ateneo de Montevideo. Fui testigo del hecho. Cuando la conferencista glosaba la primera parte de *El furgón de los locos* –en particular, la muerte de los padres del escritor– Liscano se levantó y se fue.

Por qué entonces la necesidad de volver una y otra vez a las heridas del pasado. En el prólogo a *Oblivion* de Edda Fabbri Liscano expresaba:

> "Ir hasta donde están los recuerdos, ver cómo son y ponerlos en palabras. Para así crear el olvido. El olvido no es la falta de memoria: son los recuerdos que se fueron a su sitio, el país del olvido, organizado en palabras. Lo contrario de la palabra no es el silencio: es el vacío." (Liscano, 2012: 7.)

Los recuerdos de *El furgón de los locos*, que se organizaron en la escritura de manera tan precisa, no han podido olvidarse; por eso se vuelve a ellos en *Lector salteado*, en *Escritor indolente*, en distintas conferencias y entrevistas. El prólogo de *Oblivion* culmina así: "Edda: tu libro me ayuda a organizar los recuerdos. Que me ayude a olvidarlos." (*Op. cit.*, pág. 10.) Sin querer queriendo olvidar.

## Bibliografía


ALDRIGHI, Clara. *Memorias de la insurgencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

ALZUGARAT, Alfredo. *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2009.

AUTORAS VARIAS. *Memoria parta armar – uno*. Montevideo: Editorial Senda, 2001.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. "*El furgón de los locos*. Un diálogo con el cuerpo", en *El País Cultural,* Nº 634. Montevideo, 28/12/2001.

BLIXEN, Carina. "Deber de memoria y derecho al olvido: testimonio y literatura a partir de la experiencia de la dictadura cívico-militar (1973-1985) en Uruguay", en Actas de *La mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine*. Rennes, 2010. Disponible en: http://www.apuruguay.org/sites/default/files/Blixen-C-Memoria-olvido-v%C3%ADctima.pdf. (consultado el 26/4/2014).

BLIXEN, Carina. "La memoria: La sinuosa senda". Ponencia presentada en las *IV Jornadas de Literatura y Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay* (Inédita). Montevideo, 2009.

CABALLERO, Roberto y Víctor BRACCINI. *Un puñado de memoria*. Montevideo: S/ datos de edición, 2010.

ESTEFANELL, Marcelo. *El hombre numerado*. Montevideo: Ediciones Santillana, 2007. En francés: *Matricule 246*. París: Ediciones l'Harmattan, 2015.

FABBRI, Edda. *Oblivion*. Montevideo: Letraeñe Ediciones, 2007.

FERRO, Roberto. "Una autografía póstuma. *El furgón de los locos* de Carlos Liscano", en REALES, Liliana y Roberto FERRO (org.). *Ficções do eu ficções do outro*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2013.

GIORDANO, Alberto. "El tiempo del exilio", en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GIORDANO, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

LISCANO, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto Editorial, 2000.

LISCANO, Carlos. *El furgón de los locos*. Montevideo: Editorial Planeta, 2001.

LISCANO, Carlos. *Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2004. *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman*. Buenos Aires: Distal, 2009.

LISCANO, Carlos. "Prólogo", en WOLF, Rodolfo. *Batallas de una guerra perdida*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.

LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Editorial Planeta, 2007.

LISCANO, Carlos. "Del caos a la literatura", en *Trazas y ficciones. Literatura y Psicoanálisis*. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, vol. VII, 2007.

LISCANO, Carlos. *Vida del cuervo blanco*. Montevideo: Editorial Planeta, 2015. En francés: *Le lecteur inconstant* suivi de *Vie du corbeau blanc*. París: Belfond, 2011. (Trad. Jean-Marie Saint-Lu).

LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano. Anotada por el autor*. Montevideo: Editorial Argumento, 2011.

LISCANO, Carlos. "La literatura pertenece a la lengua", en *Cuadernos de Recienvenido*, Nº 29. São Paulo: Humanitas, 2013.

LISCANO, Carlos. *Escritor indolente*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2014.

MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 2005. (Traducción: Heber Cardoso).

POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

ROSENCOF, Mauricio y Eleuterio FERNÁNDEZ HUIDOBRO. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Tupac Amarú Editores, 1988.

SOSA SAN MARTÍN, Gabriela. *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Estuario Editora, 2014.

TRELLES MERINO, Gualberto. *Libertad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012.

WOLF, Rodolfo. *Batallas de una guerra perdida*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.