El teatro de Carlos Liscano: un puente entre varios mundos

Carina Blixen
Biblioteca Nacional del Uruguay, Uruguay

Carlos Liscano ha recordado, en distintas oportunidades, que tomó impulso para hacer teatro de su participación como traductor en la puesta en escena de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, dirigida por Ingmar Bergman, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, entre el 15 y el 18 de junio de 1992[1]. En Estocolmo había estado seis meses trabajando con la obra para poder realizar la traducción simultánea[2]. La situación plantea un nudo sugerente para estudiar el proceso creador de Liscano, pues a un tiempo consolidó el aprendizaje del sueco y potenció al dramaturgo que desde hacía poco se venía ejercitando[3]. Había llegado a Estocolmo a fines de 1985. En los años que van hasta la experiencia de Sevilla estudió sueco, consiguió trabajo y se insertó en la nueva sociedad. La inseguridad lingüística, que no puede no ser afectiva e intelectual, es inevitable cuando se aprende una lengua de adulto. La nueva sociedad coloca al sujeto en una situación similar a la del niño en relación al mundo de los mayores: sabe menos y necesita de la buena voluntad de los otros; no puede, mientras no incorpore cabalmente la nueva lengua, hablarles de igual a igual. De la misma manera, llegar a traducir la lengua nueva a la natural no es solo el resultado de la adquisición de

[1]Este trabajo surge del curso, realizado entre el 5 de abril y el 5 de mayo de 2016, sobre el teatro de Carlos Liscano, en el marco de la maestría de teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. El 3 de mayo de 2016, Liscano asistió al curso para conversar con los alumnos. María H. Ferraro Osorio describe y analiza el surgimiento del teatro de Liscano en "Le théâtre de Carlos Liscano: une écriture contrainte" en *Théâtre contemporain dans les Amériques. Une scène sous la contrainte*. Cécile Chartraine Braillon, Fatiha Idmhand, Norah Giraldi Dei Cas (dir.), Bruxelles, P. I.E. Peter Lang, 2015, p. 141-156. En el artículo "El teatro y la (re) construcción del sujeto y la memoria colectiva", que forma parte de esta publicación, Roger Mirza refiere también a la experiencia fundadora de traducir *Peer Gynt*.

[2]El equipo que viajó a Sevilla estaba integrado por más de 90 personas. Unas 50 hacían algo en el escenario: actores, bailarines, bolos. Trabajaban los grandes actores de Bergman. Los traductores fueron CL, Maria Carme Dahlin y Sven Dahlin. En 1994, Liscano tradujo la obra "Tu momento en la tierra" de Vilhelm Moberg También trabajó junto al director, fue estrenada a fin de año en Montevideo, en el teatro La gaviota. Fue editada en 1995 por la editorial Cal y canto.

[3]En el diario sueco anota el 17 de octubre de 1986 que vio la obra de Rosencof "El hijo que espera" y que se entusiasmó para hacer teatro; el 1 de marzo de 1991 da cuenta de que está haciendo la prueba de escribir teatro. Como señalo más adelante, en marzo de 1992 ya existía una versión teatral de "La vida al margen".

conocimiento lingüístico, sino también un proceso de crecimiento interior, pues la buena traducción exige ser capaz de conocer, intuir, experimentar las especificidades de ambas lenguas. En esos años de aprendizaje, el escritor maduró en su oficio y adquirió una experiencia del mundo y de la actualidad imprescindible a la hora de realizar un espectáculo teatral. La escritura se realiza en soledad, pero para hacer teatro es necesario tener una buena inserción en el medio en que se vive.

Es posible rastrear a partir de los diarios que Liscano llevó primero en la cárcel y después en Suecia el deseo de hacer teatro. En una anotación del 2 de junio de 1982, reflexiona sobre lo que debían ser las "bases" de su literatura: el despojamiento y la intimidad. Escribe a continuación: "Si pudiera hacer teatro... Pero ni siquiera he visto teatro." (2010: 84.) El 18 de febrero de 1983 registra una larga lista de tareas literarias a realizar: cincuenta y tres entradas con las ideas y ambiciones más variadas, entre ellas, tres referencias al teatro:

> "- Obra de teatro con maniquíes (¡Qué fascinación los maniquíes! Ya se metieron en Historia del Lugar. 18.II) [...].
>
> "- Escribir teatro y mímica (Acto con palabras) [...].
>
> "- La vida representada (teatro) y la vida real. (En otro lugar tengo un comentario escrito sobre un cuento de Melville con esta forma). 18.II." (2010: 96-98[4].)

Tal vez resulten pocas referencias en el conjunto, pero son significativas dada la imposibilidad de realizar teatro en el momento en que anota y porque sintéticamente apuntan a elementos que persisten en la creación posterior, narrativa y teatral: la presencia de Felisberto Hernández (los maniquíes), de Samuel Beckett (*Acto sin palabras*) y el tema de la relación realidad/representación

1 Volver a Beckett

En los años setenta, en la cárcel, cuando en la cultura empezaban a predominar los valores de la posmodernidad, Liscano transformó en modelos a los grandes autores de la Modernidad literaria. En principio, adoptó de Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Franz Kafka, Dino Buzzatti, Louis Ferdinand Céline, Samuel Beckett, entre otros, una idea de la literatura que, tal vez, pueda sintetizarse en el trabajo de "excavar" aludido reiteradamente en su obra. En los apuntes sobre las lecturas que realizó en la cárcel hay varios extractos del libro de Klaus Birkenhauer: *Samuel Beckett*[5], entre ellos, la transcripción de una cita de un trabajo de Beckett sobre Proust:

> "Solo es fértil la búsqueda que *excava*, se sumerge, que es contracción del espíritu, discurso. El artista es activo, pero negativamente, se retira de la

[4] Los manuscritos citados en este trabajo refieren a Carlos Liscano, *Manuscritos de la cárcel*, Coordinación: Fatiha Idmhand, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010.

[5] Los apuntes de la cárcel se encuentran en http://liscano.nakala.fr. Fueron publicados en Carlos Liscano, *Apuntes de la cárcel.* Facsímil y transcripción, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2016: Klaus Birkenhauer, *Samuel Beckett*, Madrid, Alianza, 1976. (Catálogo: 5609).

> nulidad de los fenómenos periféricos, buscando la médula del *torbellino*." (Subrayado mío[6].)

Esta noción, así formulada por Beckett, alimenta una actitud ante la literatura sostenida a lo largo de los años y será parcial y puntualmente aludida –me detendré más adelante- en la obra de teatro "Los idiotas", estrenada en el año 2000.

De Samuel Beckett, Liscano leyó en prisión: *Molloy*, *El Innombrable*, *Esperando a Godot / Fin de partida*[7]. Algunas características del mundo levantado en la trilogía narrativa del irlandés: *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable* parecen haber actuado, de maneras y en niveles y tiempos diferentes, en la creación de Liscano: los personajes sufren alguna forma de disminución (física y/o mental), la trama es una sumatoria de instantes: la narración y el tiempo están estancados y el tono es siempre distanciado e irónico. La voz que se escucha en los textos de Beckett muestra su autonomía y desapego de sus circunstancias diciendo que tiene un "estilo". De esta manera evita extenderse sobre el dolor o la desgracia, sin dejar de mencionarlos[8]. La idea de tener un estilo tendrá en la obra de Liscano modulaciones muy diferentes: desde el laconismo del personaje de "El Informante" al humor negro y golpe fuerte del de "Cambio de estilo".

En *Malone muere* el protagonista-narrador está en agonía, en una cama y se cuenta historias. Esta manera de concebir el relato como una forma de hacer que el tiempo pase está también en *Esperando a Godot* y en el conjunto de la literatura de Liscano. *El innombrable* pone en escena una voz que persiste cuando todo terminó: algo de esa convicción y sustrato emocional se encuentra en *La mansión del tirano* y la voz que no cesa de "La edad de la prosa". Además de estos rasgos generales, más concretamente se puede señalar que Liscano toma de *Molloy* la presencia del guardián, las órdenes, el sujeto que escribe informes[9].

De alguna manera, el autor que expone sus modelos multiplica el desafío de la escritura: para no ser epígonal, la obra nueva deberá sostenerse sola, bastarse a sí misma y, al mismo tiempo, si se sigue el juego intertextual, junto al reconocimiento de la cita, apostará a una reconsideración de la obra admirada. En sentido amplio, la reescritura es un movimiento de vuelta a alguno de los autores preferidos: se retoma una idea,

---

[6]Klaus Birkenhauer, *op. cit.*: 46. Beckett publicó su *Proust* en 1931. Hay una edición reciente en Buenos Aires, Tusquets. Marginales, 2013, que reúne ese trabajo y tres diálogos con Georges Duthuit. La traducción de Juan de Sola difiere un poco de la que se realiza a partir del libro de Birkenahuer: p. 70.

[7]Alfredo Alzugarat coordinó la edición de *El libro de los libros. Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad*, Montevideo, Biblioteca Nacional, XXX. *Molloy* está en el catálogo con el número 2359 y *Esperando a Godot/ Fin de partida* con el número 2360. No todos los libros leídos en el Penal están registrado en el catálogo. Para la lectura en la cárcel ver también de Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel,* Montevideo, Trilce, 2007,www.trilce.com.uy/pdf/trincheras %20de %20papel.pdf, y "El pan y el aire. Bibliotecas de presos políticos en Uruguay (1968– 1985)" en *La biblioteca vista por sus lectores. Revista de la Biblioteca Nacional 11/12*, Montevideo, 2016, p. 199-223.

[8]Molloy ve al hombre y al perro, proyecta acercarse pero no lo hace: "Y estoy otra vez, no diré solo, no, ese no es mi estilo" (p. 11). En *El innombrable* dice la voz: "Estaba lanzado, no había motivo para que de pronto me pusiera a alejarme, no era mi estilo" (p. 39).

[9]Manejo: *Molloy.* Traducción Roberto Bixio, Buenos Aires, Sur, 1961; *Malone muere.* Traducción José Bianco, Buenos Aires, Sur, 1958; *El innombrable*, edición digital, 2007. Editorial Lumen, Barcelona, 1966, https://literaturauniversalbygermanherreraj.files.wordpress.com/2013/09/6825132-beckett-samuel-el-innombrable.pdf. "La mansión del tirano" fue la primera novela escrita en la cárcel, a la que siguió "La edad de la prosa", origen de "La vida al margen" / "El Informante".

una manera, un tono. En sentido más estricto, refiere al acto de volver a escribir, a reelaborar un texto concreto o un fragmento propio o ajeno. Puede resultar ilustrativo del juego de operaciones posibles en este sentido más concreto de reescritura el texto "Elección última[10]" en el que Liscano vuelve a la escena en que Vladimir y Estragón (*Esperando a Godot*) hablan de los ladrones que fueron crucificados junto a Jesús. En la obra de Beckett, Vladimir le cuenta la historia a Estragón: "así matamos el tiempo" le dice cuando Estragón ante la propuesta de Vladimir de contársela de nuevo, le contesta que no quiere[11]. Vladimir insiste en la idea de que de los dos ladrones crucificados al mismo tiempo que Jesús, uno se salvó y el otro se condenó y cuenta que los cuatro evangelistas estuvieron presentes en la crucifixión, pero solo uno "habla de un ladrón salvado[12]". Liscano retoma la situación y la inscribe en una de las líneas de tensión de su obra. En Beckett, la diferencia del destino en el más allá de los ladrones condensa una idea del absurdo de la existencia. El fragmento de Liscano no recoge esa preocupación ni el problema de cómo cuentan los testigos (los cuatro evangelistas) o el de las múltiples perspectivas desde las que es posible contar una historia; en "Elección última" el narrador luego de referirse a la salvación y la condena, se desliza a un estilo indirecto libre y dice desde la conciencia del ladrón salvado:

> "Uno de los dos ladrones se salvó. Aunque, mal mirado todo, se sabe que el otro fue condenado. Parecería que no hay certeza sobre qué decidir. Llegado el momento, el último, hay que elegir; hay que tirarse al agua. ¿Y si este que se dice Dios lo fuera de verdad? ¿Y si lo que dice fuera cierto y del otro lado él es el rey? Es seguro que con un pie ya en el estribo, preguntas así pasan por la cabeza de todo el mundo." (Ov2, 2011: 43.)

La versión de Liscano exalta la aptitud para sobrevivir. La escena puede leerse como una variante de una contada al comienzo de *El camino a Ítaca*: su protagonista, otro Vladimir, recuerda la historia del muchacho que saltó del tren a último momento antes de chocar con otro que venía de frente: "Los maquinistas murieron aplastados. El muchacho corrió cien metros, recién entonces notó que se había torcido un tobillo." (1994: 8.) La imagen del tobillo torcido crea otra secuencia en la obra de Liscano, pero interesa en este momento señalar el sentido picaresco y vital que transforma el tono beckettiano.

2 De "La edad de la prosa" a *El Informante*

En abril de 1982, Liscano empezó a escribir una narración que en principio llamó "No hay salida" y después rebautizó como "La edad de la prosa[13]". Fatiha Idmhand

[10] Publicado en *Oficio de ventriloquia 2*, *op. cit.*, p. 43.

[11] Samuel Beckett, *Esperando a Godot. Fin de partida*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 13.

[12] "Uno de cuatro. De los tres restantes, dos ni lo mencionan, y el tercero dice que los otros dos lo insultaron" (1977: 13). La memoria de Vladimir tiene fallas: cuenta confundiendo los relatos de los evangelios. Los cuatro Evangelios hablan de los dos ladrones. En el de San Juan no se mencionan los insultos a Cristo, Mateo y Marcos dicen que un ladrón insultó a Cristo, solo Lucas habla del ladrón salvado.

[13] Los manuscritos citados refieren a Carlos Liscano, *Manuscritos de la cárcel*, Coordinación: Fatiha Idmhand, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010. El 25.11.83 anota en el diario que "publicó" "un cuaderno de Ejercicios": "que sería como un librito con poemas de circunstancia, casi todos ellos relacionados

ha propuesto considerar "La edad de la prosa" –traduzco– como un laboratorio de la creación carcelaria de Liscano. Ha señalado que la repetición es el rasgo principal del que llama estilo "contraint" del autor: la repetición se vuelve el medio de describir ese contexto inamovible, de poner en escena el ritmo carcelario, de materializar el tiempo y sus recomienzos y expresar este universo de contradicciones (2014: 265). En el trabajo que estoy citando, Idmhand repara también en las cualidades acústicas y sonoras de "La edad de la prosa". En una anotación del 31 de mayo de 1982, Liscano escribe que identifica la narración que está escribiendo como "Novela de la Voz sin Pausas o, paradojalmente, Novela de la Voz Entrecortada" (2010: 79).

Le pregunté a Liscano si el título "Edad de la prosa" permitía suponer que habría una "Edad de la poesía", me contestó que aludía a las conversaciones (infinitas) de la cárcel (*mail* 1.4.16). En el sentido irónico en que lo emplea, la conversación (el prosear) se contrapone a la acción: aislados y mal informados, los presos seguían hablando todo el tiempo de política. En Suecia Liscano se propuso reescribir "La edad de la prosa[14]". Idmhand señala que en el nuevo contexto vital, la obra va a implantar y dar nacimiento a tres núcleos textuales diferentes: "La vida al margen" / "El Informante" en narrativa (forma de diario) y teatro, los relatos breves de *El método y otros juguetes carcelarios* (1987) y *El charlatán* (1994) (2014: 273) (2014: 271)[15].

Desde "La edad de la prosa" (1982) hasta "El Informante" (teatro, 1998) es posible señalar un proceso sinuoso de creación que fue dando lugar a versiones distintas en narrativa y teatro. Vale la pena detenerse un poco en algunas precisiones, sin entrar en un trabajo genético minucioso. En esa secuencia, la primera transformación de "La edad de la prosa" fue la narración "La vida al margen" de fines de 1990 que, al año siguiente, fue presentada al concurso de la Intendencia Municipal de Montevideo en el que sacó una mención[16]. Algunas entrevistas permiten señalar que Liscano siguió con la idea de la novela así llamada durante el año 1993[17] que, modificada, fundamentalmente reducida, será publicada con el título "El Informante" en *El Informante y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1997. Si se tienen en cuenta los diferentes títulos que tuvo el manuscrito y las versiones impresas se podría señalar que "No hay salida" y "La vida al margen" refieren al espacio, que señala formas de opresión y/o discriminación; mientras que "La edad de la prosa" y "El Informante" refieren a la lengua y al sujeto de la enunciación. Esa oscilación está marcando al lugar y la voz como elementos sustanciales de la poética de esta obra.

---

con nuestra vida acá; algunos poemas escritos entre el 73 y 83; y fragmentos de "No hay salida" bajo el título "La Edad de la Prosa" (2010: 103). Fatiha Idmhand ha estudiado el proceso de creación de la narración en "Carlos Liscano: "De la contrainte a l'œuvre", Dossier d'Habilitation à Diriger les Recherches, Université d'Angers, 2014. Dice que de "La edad de la prosa" quedaron 56 folios manuscritos, fechados entre el 27 de marzo y el 7 de junio de 1984.

[14] Así lo anota en el diario el 5.9.1989.

[15] Idmhand señala la existencia de cinco bloques en la narración y anota que el borrador de "El Informante" se encuentra en los trece primeros folios de "La edad de la prosa" (2014: 273).

[16] Ver en esta publicación el artículo de Óscar Brando, "Proyecto literario y proceso editorial: notas de afinación". El jurado estuvo integrado por Miguel Ángel Campodónico, Eduardo Galeano y Juan Introini. El primer premio lo sacó Jorge Bañales por *Cerros y aceras*

[17] CL, "El cuento del domingo". "Fragmento de la novela inédita: la vida al margen", Montevideo, *La República*, domingo 15.8.1993. Un recuadro dice que leyó el fragmento en el ciclo "Martes de tragos y letras" que funciona semanalmente en el boliche "Utopías". Roberto Mascaró entrevistó a Liscano en *El País Cultural N° 211*, Montevideo, 19.11.1993. "La libertad está en el lenguaje". Se publicó un fragmento de "La vida al margen", titulado "A las tres, sin discutir".

Pero antes de seguir esa evolución como narración, "La vida al margen" había dado una obra de teatro que en marzo de 1992 fue enviada a Víctor Manuel Leites (1933-2016), narrador y dramaturgo uruguayo, en ese momento director artístico de la Comedia Nacional (lo fue entre 1990 y 1993). La obra no fue representada por la Comedia y no sabemos por qué, aunque sí se sabe que en esos años se hacía muy poco teatro que tratara el tema de la dictadura en Uruguay[18]. La versión teatral fue puesta en escena en Suecia, en 1994, dirigida por el mismo Liscano y actuada por el conocido murguista Pepe Alanís[19]. Sergio Altesor, escritor y ex preso político, residente en Suecia en ese momento, comentó para el semanario *Brecha* la obra, desconocida todavía en Uruguay. Altesor dice que el estreno simboliza "el deshielo de un tema que se ha convertido en un tabú para los uruguayos: el de los presos políticos durante la dictadura militar". Sigue:

> "Hay por primera vez en nuestra literatura un intento de describir el tiempo del microcosmos de la cárcel, donde los meses son iguales a los años, lo acontecido fuera de muros y alambradas se torna irreal y solo los pequeños hechos internos de ese mundo se vuelven mojones o referencias. Un microcosmos donde la mente suplanta al espacio y donde la vida mental lo es todo, o casi todo[20]."

Liscano volvió al Uruguay en 1996 con la idea de hacer teatro, sin encontrar una recepción que facilitara su inserción en el medio. Los motivos -en los que no me detendré- pueden ser variados y de distinto orden: una renuencia al tema de la dictadura al comienzo de los noventa, una incomprensión de la estética propuesta en "Mi familia" –como señalaré más adelante– o el conflicto con una manera de hacer teatro que cada vez más fue postergando la importancia del texto y del autor en sentido tradicional. La versión teatral "La vida al margen" fue recortada y condensada, y se transformó en la obra de teatro "El Informante", dirigida por Liscano y actuada por Pepe Vázquez en Montevideo en 1998. Tuvo una buena respuesta del público y una escasa repercusión crítica. Acompaña, hacia fines de la década, a algunas obras que comienzan a generar una apertura hacia el tema del pasado "reciente[21]".

3 Los sentidos de la reescritura

El que reescribe apuesta siempre a la continuidad y a la diferencia, a rehacerse en una secuencia que ha creado con su trabajo. Más allá del movimiento hacia atrás, la reescritura puede ser una forma de apropiarse de la actualidad. En la serie de obras escritas entre "La edad de la prosa" (1982) y "El Informante" (1998) es posible percibir que los cambios más importantes se produjeron entre la narración concebida en la cárcel y "La vida al margen" de 1990. La distancia temporal es mayor en relación a las otras versiones señaladas, pero, sobre todo, las circunstancias del escritor

[18] El corpus de obras considerado en el libro de Roger Mirza, Gustavo Remedi, *La dictadura contra las tablas*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2009, consigna dos obras entre 1986 y 1994.

[19] José Milton Alanís Quintero (1939-2014), poeta y murguista, fundador de la murga "La soberana", exiliado en Suecia durante la dictadura, residió allí hasta 2005.

[20] Sergio Altesor, "Liscano aquí y allí". "El rescate de un universo mental", Montevideo, *Brecha*, 27.5.94.

[21] La obra fue editada en el volumen *Teatro*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2001, y representada también en Washington en 2003

han variado radicalmente: pasó a ser un hombre libre, se ha integrado a la sociedad sueca, ha incorporado otra lengua, ha reescrito parte de lo hecho en la cárcel y ha creado una escritura nueva con *Memorias de la guerra reciente* (1988). Es posible conjeturar que algunos acontecimientos político-sociales inspiraron incorporaciones a este primer texto reescrito en libertad, que permanecieron en las versiones narrativas y teatrales sucesivas: en 1989, a nivel internacional, la caída del muro de Berlín y, a escala nacional, el resultado del plebiscito que mantuvo la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado y el triunfo de Luis Alberto Lacalle en las elecciones. Líder del Partido Nacional, su victoria significaba la rotación, después de la reapertura democrática, entre los dos partidos tradicionales. El exaltado discurso final del narrador protagonista, hecho de lugares comunes, reúne la gestualidad y el tono de los discursos políticos y, sin mencionar directamente los sucesos señalados, presupone una continuidad ideológica conservadora. En forma paródica, por momentos brutal, el discurso alude a un pueblo que elige a los que lo pisotean. De la misma manera, las referencias a la posibilidad de retocar el pasado tienen sentido en relación a todo lo que develó la caída de la URSS.

Por otro lado, atendiendo a la composición de las obras, tal vez sea posible señalar que las reescrituras que Liscano realiza de su obra carcelaria tienden a reducir, sujetar y, en cierto sentido, disciplinar el texto primero. Como el manuscrito de "La mansión del tirano", el de "La edad de la prosa" es, en relación a las versiones posteriores, más ensimismado y más poético. En las obras de teatro se produce un efecto de condensación, logrado no solo mediante el despojamiento de un texto que fue previamente narrativo, sino también por un muy eficaz juego entre los elementos visuales y sonoros del lenguaje escénico y la palabra.

Un fragmento de "La edad de la prosa", que desaparece en las versiones posteriores, pone en evidencia una manera de elaborar el lenguaje fundamental para la comprensión de la obra en todas sus etapas. El "hombre rubio" (después será "El Rubio") quiere que el sujeto que monologa "hable". Se va, vuelve: "¿Y?" dice. (2010: 265). La respuesta del narrador se plantea a partir de una comprensión literal que desconoce el sentido de la pregunta. Describe la letra "y", su ubicación en el alfabeto, se expande en explicaciones. Crea una cadena de sentidos que tienen una lógica, pero ajena a la intención de la pregunta, pues se desentiende del nivel pragmático y contesta en el metalingüístico. Este malentendido básico hace que toda comunicación sea imposible.

Más adelante el narrador encadena proposiciones y reflexiona sobre el uso que realiza de la "y". Dice que no va a contar la "Historia del Hombre Rubio" (ahora con mayúscula) porque no quiere que le pegue y le duele desde el momento que lo hace. Sigue:

> "Y por un rato. Me duele por afuera y también hacia adentro. Y un poco alrededor. Y no me gustan. Los coscorrones. Y... es demasiada 'y', y la abro, como una sombrilla." (2010: 266.)

La "Y" transformada en sombrilla es un lugar habitable; algo de la violencia y el furor generados por las apariciones de El Rubio se ha vuelto amable, ha adquirido otra

dimensión y otra escala. Aunque haya desaparecido de la versión narrativa édita, es posible pensar que esta imagen de la "Y" como una sombrilla es la que alimenta la acotación inicial de "La vida al margen" / "El Informante" que indica que el actor debe tener en la mano un paraguas sin género que abre y cierra y con el que apoya su discurso.

Tal vez la inspiración haya surgido de la lectura de *El caballo perdido* de Felisberto Hernández: Después de que el niño sufre el castigo de Celina y emerge el sujeto dividido que narra, este percibe que la emoción se separa de sus pensamientos:

> "Aquella noche, al rato de estar acostado, abrí los párpados y la oscuridad me dejó los ojos vacíos. Pero allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos –no sé qué gusanos les habrían comido la ternura. Y mientras tanto, a mí me parecía que yo iba abriendo, con la más perezosa lentitud, un paraguas sin género[22]."

El "paraguas sin género" concentra la idea de esqueleto y de pensamiento sin emoción, sin cuerpo (descarnado). El actor de "La vida al margen" / "El Informante" debe abrir y cerrar un "paraguas sin género" con el que apoya su discurso. La obra de teatro logra condensar en la interacción de imagen y palabra una noción de fragilidad, desprotección y delirio disgregada y expandida en buena parte de la narrativa de Liscano.

Otros elementos inaugurados en "La vida al margen" (1990) persisten en las reescrituras siguientes. Quien habla no se dirige a un público abstracto sino a una "Comisión" que junto a "la Sala de Observación" introduce un "orden del mundo", burocrático y pseudocientífico, fundamentalmente kafkiano. Se acentúa la ironía al hacer decir al narrador personaje que va a hablar de "mi tragedia". El adjetivo posesivo proporciona al sustantivo "tragedia" una dimensión patética que ridiculiza y distancia más al espectador del personaje.

Los textos "La vida al margen" / "El Informante" plantean una relación difícil entre literatura y política. Son acusadores y al mismo tiempo rehúyen el anclaje concreto en un lugar y tiempo definidos. El autor borronea los datos que refieren a una realidad concreta (la dictadura y la cárcel) y sitúa la crítica en la dimensión del lenguaje. De esta manera, multiplica los asedios a las formas de poder que constriñen y perturban al sujeto.

4 A través del océano y de los géneros: "Mi familia" y "Los idiotas"

El traslado de "La edad de la prosa" a "El Informante" (teatro) es complejo y se realiza a lo largo de muchos años; pero, también "Mi familia" y "Los idiotas", dos obras concebidas fuera de la cárcel, son realizadas en dos etapas en las que pasan, en un tiempo reducido, de la narración al teatro. El relato "Mi familia" es de 1995[23].

[22] Felisberto Hernàndez, *Obra Incompleta*. Prólogo y selección Óscar Brando, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2015: 201.

[23] Fue publicado en *El Informante y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1997.

Reescrito como obra de teatro fue presentado al año siguiente en el Concurso de Autor Nacional organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo. Sacó el primer premio y en 1998 se representó en la sala Zavala Muniz con la dirección de Ernesto Clavijo. No fue una puesta en escena lograda, pues perdía el humor y la gracia de la pieza. Su repercusión de público fue muy escasa.

Como sucedió con el pasaje de "La edad de la prosa" a "El Informante", con "Mi familia", al pasar del relato a la obra de teatro el autor simplifica, recorta, concentra. Las acotaciones explicitan las decisiones que colocan a la situación y los personajes en un espacio no realista y despojado en el que los objetos adquieren una dimensión simbólico-poética. En relación a la narración, la acotación inicial de la obra de teatro señala que la voz de quien cuenta se divide entre varios actores. De esta manera se subraya la incongruencia entre la persona, el personaje y el actor. El tono más ligero de la obra de teatro es logrado también por la alternancia del relato y la representación. Alguien cuenta y en seguida se produce como una viñeta actuada de eso relatado.

La obra establece lazos con dos lecturas que Liscano había realizado en la cárcel: *Una modesta proposición* de Jonathan Swift y *El barón rampante* de Italo Calvino. Liscano toma de Swift la idea de comercializar a los niños, la suaviza (no para comerlos, como plantea el irlandés) y le da una proyección más universal (los hijos también venden a sus padres). Como Swift, con lógica impecable, prescinde de la moral admitida, visible, de la sociedad para mostrar los fundamentos amorales de una convivencia reglada por la economía y el interés. Swift escribe un ensayo brillante que detalla el escándalo de la miseria en Irlanda y propone con números rigurosos un método para que la sociedad se libere, con ventaja, de ella. Liscano atiende al nudo de relaciones afectivas que es la familia, atravesada por la moral de la sociedad de consumo. No presenta a unos seres desalmados, por el contrario, todos se mueven por emociones tan incongruentes como reconocibles. Desde la primera línea el texto instala la atmósfera de cuento popular fantástico. Como en Swift, si uno acepta la primera proposición, tiene que aceptar todo lo que sigue.

Con *El barón rampante* de Calvino, "Mi familia" establece una relación distinta. Uno de los hermanos de la voz que cuenta en el relato de Liscano se queda a vivir en un árbol. Es imposible no establecer la vinculación con la historia del italiano. Cósimo, el protagonista de la novela de Calvino, se sube al árbol porque rechaza a la autoridad de su padre, y se mantiene fiel a esta actitud al mostrarse capaz de cambiar hábitos y relaciones para poder cumplir con la norma que se autoimpuso. En contrapartida, en la obra de Liscano, el hermano del narrador se queda subido al árbol, en principio, porque tiene miedo de bajar. Esta es, a diferencia de *El barón rampante*, una historia lateral en el desarrollo de la obra. Cabe preguntarse cuál será entonces el motivo para evocar el texto de Calvino, más allá de rendir homenaje a un autor admirado. Supongo que apunta al tono leve de la narración del italiano y su manera de preservar la magia sin prescindir del discurso de la razón. Desde el comienzo, "Mi familia" instala un clima de cuento de hadas para contar una historia de necesidades cargada de impulsos destructivos.

El relato "El acompañante" fue escrito, como "Mi familia" en 1995[24]. Según contó Liscano, se inspiró en un poema de José Carlos Cataño, titulado "Virtud de la sangre débil" que dice en su último verso: "Bien mirado, por llegar a alguna parte, mejor hacerlo de idiota y acompañante[25]." A diferencia de lo señalado para los anteriores procesos de traslado de la narrativa al teatro, el texto primero narrativo "El acompañante" es más breve y condensado que la obra de teatro posterior, titulada "Los idiotas" estrenada en Nîmes en el 2000[26].

Con respecto al cambio de título, se puede entender que el segundo acentúa un sentido que está en el primero, y que, de esta manera, inserta la obra más claramente en diálogo con Beckett. El "acompañante" es alguien que no decide, que está definido por estar con otro. El término "idiota" lleva ese elemento de pasividad a una condición de disminución mental y de personalidad[27]. Liscano toca el tema del estilo y la idiotez en otros textos: "Cuando se es no se tiene conciencia de ser", recogido en *Oficio de ventriloquia 2* (44) y en "Cuestión de estilo", estrenada en 1998 en Nîmes[28], de tono más paródico. Tal vez sea posible trazar una línea de reflexión irónica sobre la "normalidad" de la que participan estos textos de Liscano, que antes de pasar por Beckett, se encuentra en las "Memorias del subsuelo" de Dostoievski: "Lo declaro sin falsa vergüenza. Todo hombre como es debido, en nuestro tiempo, es y tiene que ser pusilánime y servilón[29]."

Además de cambiar el título, "Los idiotas" expande el texto de "El acompañante": desarrolla más los diálogos, agrega dos personajes últimos: dos "idiotas" que sustituyen a los protagonistas: Ke y Ku, e incorpora elementos que reinsertan la obra en el conjunto de la literatura de Liscano. Es evidente la alusión a Kafka y el nombre K del protagonista de *El castillo*. La letra está desdoblada en dos partes que eluden la connotación de género: Ke/Ku, forman una pareja que admite todas las combinaciones posibles.

En "Los idiotas" se redimensionan los personajes Ke y Ku: es mayor el contacto físico y el movimiento, pero también los diálogos calan más. "Yo caigo en el torbellino" dice ahora Ke (2001: 109) y en sus palabras resuenan las de la cita, reproducida al comienzo de este artículo, de Beckett sobre Proust, que Liscano transcribió del libro de Klaus Birkenhauer. La palabra "torbellino", la reflexión de la que forma parte, coloca a Ke en el lugar del alter ego de Liscano; como el Vladimir de *Esperando a Godot,* del lado más intelectual del dúo. Pero en "Los idiotas" los lugares no son fijos, pues Ku tiene la potestad de inventar el árbol para darle sombra a Ke (2001: 114).

[24] Fue publicado en en *Cuadernos de Marcha* No 115, Montevideo, mayo1996, y recogido en *Ejercicio de Ventriloquia 2*, Montevideo, Planeta, 2011.

[25] "Entrevista a Carlos Liscano y Ramiro Perdomo" en *Escuela Práctica de Autores Teatrales 2009. EPAT*. Alejandro Gayvoronsky, Carlos Liscano, Richard Riveiro, INAE, MEC: 114. Reúne una experiencia de trabajo entre actores, directores y autores de la que formó parte Liscano y "Los idiotas".

[26] "Los idiotas" fue publicada en el volumen citado *Teatro* en 2001 y en 2009 en una publicación citada en la nota anterior: EPAT.

[27] Antes me referí a las características de los personajes de Beckett. Tal vez no sea ocioso recordar que en *Esperando a Godot* se plantea la sospecha de la idiotez de Lucky, *op. cit.*: 28

[28] Fue publicada en el volumen *Teatro* (2001) y formó parte del espectáculo *Maratón Liscano* realizado en el Teatro Solís en marzo de 2016. La primera versión fue una obra titulada "El nacimiento".

[29] Fedor Dostoievski, "Memorias del subsuelo" (1864), *Obras Completas, Tomo 1*, Madrid, Aguilar, 1949: 1454.

Esta imagen establece un diálogo con el conjunto de la de Liscano, que puede ser leída como un viaje simbólico y real hacia el árbol.

Tanto "El acompañante" como "Los idiotas" plantean un tema que atraviesa la obra de Liscano: la pregunta por el sentido de la vida metaforizada en la detención del movimiento. "¿Me muevo o me quedo quieto?" se pregunta Ke (2001: 106[30]). El detenimiento genera un quiebre, y este la posibilidad de pensar. La ruptura del ritmo habitual hace suponer que algo pasa. Así, la expresión "no pasa nada" se vuelve inquietante y propicia un minucioso, por momentos maníaco, análisis del lenguaje para escrutar los sentimientos. La golondrina percibida al comienzo de la obra y la primavera anunciada son indicios de un orden cósmico que resulta perturbador. La comprobación de su existencia deja latente la pregunta por el sentido.

Como señala en una noticia del citado volumen de *Teatro,* Liscano reescribió la escena del bosque de *Molloy* (que estaba también en "La edad de la prosa") y la del hombre que siempre come pan viejo de *La mansión del tirano*. Ke hace el cuento del hombre en el bosque que reitera literalmente unas líneas del pasaje en que Molloy sale de la ciudad, va hacia su madre y atraviesa el bosque[31]. Son unas irónicas indicaciones para no perderse, que más allá de su ambigüedad, parecen propiciar una interpretación del movimiento final de Ke y Ku como un retorno al útero materno: en la última imagen de ambos está uno encima del otro, bajo una nieve que tiene algo de mágico. La sustitución por los idiotas 1 y 2 establece un sentido de legado, de circularidad plena, de algo que sigue, que no estaba en "El acompañante".

Ana Laura Barrios llevó un diario de trabajo de la experiencia realizada con "Los idiotas", publicada en EPAT. Al hacer la crónica del primer ensayo dice que "en la primera lectura todos encontraron lazos con el teatro del absurdo y con la influencia de Beckett y su *Esperando a Godot* (2009: 114). Es evidente que esta obra de Beckett marcó el teatro posterior desde su primera representación en Paris, en 1953, dirigida por Roger Blin[32]: es casi imposible ver dos personajes en atuendos que remiten a una situación de mendicidad, en un escenario despojado y no recordar *Esperando a Godot*. Sin embargo, más allá del impacto visual de "Los idiotas", "El Informante" parece más cercano a *Esperando a Godot* por su manera de aludir a una experiencia extrema, sin nombrarla, pero recreando el clima de opresión a través del lenguaje.

Valentín y Pierre Temkine han realizado una lectura histórica y situada de *Esperando a Godot* que insiste en los elementos que en la obra señalan a una realidad geográfica concreta y las alusiones a la Francia ocupada por los nazis[33]. Beckett escribió "Esperando a Godot" en 1948, en la inmediata posguerra. En 1942 había tenido que huir de Paris hacia el sur de Francia porque la GESTAPO capturó a algunos de los integrantes de su grupo de resistencia. Los Temkine señalan los nombres de los lugares

[30] El tema se puede seguir en "Movimiento interrumpido" y "Hombre que no sabía cómo hacer" de *Oficio de ventriloquia 2* (2011) y el final de *El camino a Ítaca* (1994).

[31] Cotejar *Teatro:* 116 y *Molloy* 113.

[32] Antes de ser representada había sido publicada en Éditions de Minuit en 1952.

[33] Ver "D'où viennent tous ces cadavres ? Une lecture historique de *En attendant Godot*". Dialogue entre Pierre et Valentin Temkine (Texte inédit): http://www.revue-texto.net/Dialogues/Temkine*Godot.pdf: Pierre Temkine, filósofo, entrevista a su abuelo Valentín, historiador, que vio la obra innumerables veces, desde la primera representación en 1953. Valentín explica todas las alusiones situadas de la obra y entiende que sucede en la primavera de 1943.

que en la obra remiten a esa misma geografía, y entienden que, posiblemente en la primavera de 1943, Vladimir y Estragón esperan a quien (Godot) les dará el pase que los salvará. Además de revisar los nombres de los lugares a los que la obra refiere, parte del hallazgo se debió a la posibilidad de ver los manuscritos: el nombre primero que tuvo Estragón fue Levy. Al mismo tiempo en que aparece el nombre judío, el cambio señala la voluntad de Beckett de ampliar los límites de una historia anclada en circunstancias reconocibles. De la misma manera, se puede señalar que al mismo tiempo en que se hace más visible el lugar en que se encuentran los protagonistas y que alguien con los conocimientos suficientes le puede dar un sentido histórico, es evidente el interés de Beckett de eludir las menciones directas a la ocupación nazi.

La espera de los protagonistas puede tener un sentido metafísico y remitir también a un afuera violento e incomprensible. En "Los idiotas" no hay ninguna referencia concreta de lugar, solo está señalada la naturaleza en su sentido amplio a través de una golondrina, un árbol o la nieve. Ke y Ku están siempre juntos, no esperan nada ni a nadie; hay violencia entre ellos, pero son capaces de transformarla. Todo apunta a la acción de seguir, sin por qué ni para qué. La idea de "arrastrar" está planteada en toda su dimensión física: en los cuerpos tirados, forzándose a moverse y haciéndolo apenas. La noción fundamental no es la espera sino la continuidad que se da en la dupla insistir/resistir. En "Los idiotas" Liscano parece realizar un teatro de la abstracción, el pensamiento, la poesía a partir de una decantada reflexión sobre la experiencia.