



HAL
open science

Escribir en la cárcel: una escritura sous contrainte.

Fatiha Idmhand

► **To cite this version:**

Fatiha Idmhand. *Escribir en la cárcel: una escritura sous contrainte.*. Fatiha IDMHAND. Carlos Liscano: *manuscritos de la cárcel*, Ediciones del Caballo Perdido, 2010, Carlos Liscano: *manuscritos de la cárcel*, ISBN 978-9974-8154-3-8. halshs-01131182

HAL Id: halshs-01131182

<https://shs.hal.science/halshs-01131182>

Submitted on 15 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Escribir en la cárcel: una escritura *sous* *contrainte*.¹

Fatiha IDMHAND²

in Fatiha Idmhand, *Carlos Liscano : manuscritos de la cárcel*, Ed. Caballo perdido, Montevideo, 2010 (ISBN 978-9974-8154-3-8) ; p. 13-28.

Acceder a los manuscritos de un autor, entrar en la cámara negra³ de la escritura para reconstruir un proceso creativo es un ejercicio apasionante, dilatado y espinoso. En el caso de Carlos Liscano, la tarea es más delicada todavía por tratarse de una escritura que se hizo en la cárcel, de manuscritos que proceden de ella y que han estado, y siguen estando, fuertemente vinculados con ese lugar y con el período traumático de la dictadura militar. Dar a conocer estos “papelitos” supone a la vez acceder a un material inédito, regresar a los tiempos infames de la dictadura y de sus calabozos para llegar a desenredar la historia compleja de una escritura que nació “*sous contrainte*”. Al contrario de otros manuscritos de autores,

¹ “*Contrainte*”, en francés tiene a la vez el sentido de obligación, entonces significa “coacción” o “presión”, y el de limitar. Dejamos para el final de este trabajo la explicación de lo que entendemos por *écriture sous contrainte*.

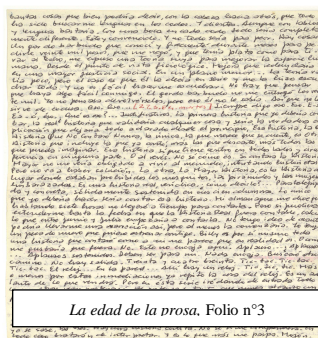
² Fatiha IDMHAND es Maître de Conférences (Universidad de Lille Nord de France) e investigadora del Centre d'études sur les civilisations, langues et littératures étrangères (CECILLE, EA4074). Ha publicado artículos en revistas y libros. Trabaja sobre migraciones, exilios y circulación de ideas entre Europa y América latina; más precisamente, sus investigaciones se centran en los manuscritos de autores “entre dos mundos”. *Contacto* : fatihaidmhand@yahoo.es

³ Almuth Grésillon, *La Mise en Œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 22.

los de Liscano traen pocas huellas “físicas” o marcas de su “fabricación”; pocas tachaduras, apuntes o arrepentimientos que nos informen sobre la reflexión y las opciones elegidas por el escritor durante el proceso de textualización⁴, pero estas ausencias dicen mucho sobre el contexto y sobre las “contraintes” que incidieron en ellos.

Los manuscritos.

Fueron seis los manuscritos que el escritor llegó a sacar de la cárcel, seis pequeñas excerptas que, según su testimonio⁵, salieron escondidas en la guitarra de un compañero, Heber Esquivó, quien, al enterarse de su liberación, le propuso llevar los papeles⁶ con un plan audaz: “Desmontamos la guitarra, pegamos los papeles dentro y la volvimos a montar”⁷. A su salida, Liscano recuperó el material,



⁴ Elida Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales*, Edicial, Buenos Aires, 2001, pp. 2-3.

⁵ Entrevista en la *Maison Amérique latine*, París, 3 de marzo de 2010.

⁶ “Cuando el 10 de marzo de 1985 la casi totalidad de los presos se vio favorecida por una amnistía que no me incluyó, aunque igual salí de la cárcel cuatro días después, por el camino que comunicaba la prisión con la carretera marchó, hacia la alegría de su familia y del pueblo que aguardaba los presos, un hombrecito canoso con una guitarra más pesada que ninguna otra que jamás haya existido. En la guitarra, con una letra muy pequeña, escritos a bolígrafo negro, iban mis papeles. Entre ellos El método y otros juguetes carcelarios y la segunda versión de *La Mansión del tirano*. Debo al hombrecito canoso, Heber Esquivó, el rescate de mis escritos de la cárcel, años de trabajo”, Carlos Liscano, *La Mansión del tirano*, Montevideo, Arca, 1992, pp. 184-185.

⁷ Entrevista en la *Maison Amérique latine*, París, 3 de marzo de 2010.

lo llevó consigo a Suecia donde se exilió entre 1985 y 1996, y lo empezó a copiar y lo da a editar a partir de 1987.

Se trata de 476 folios y de unas 872 páginas manuscritas, legibles y en muy buen estado de conservación⁸. Llamamos folio a la página manuscrita, e identificaremos las dos caras de esta manera: “r^o” para la cara (o anverso) y “v^o” para el dorso (o reverso). La página es la hoja de papel escrita, de esta manera, un folio puede tener dos páginas, si se escribió en las dos caras (r^o y v^o)⁹.

Los manuscritos se empiezan a escribir entre 1981 y 1982, los años 1982 a 1984 fueron los de mayor producción. Las hojas, de color amarillo, casi pajizo, miden aproximadamente entre 140-170mm de ancho y 210-230mm de largo. La irregularidad en la dimensión se debe a la procedencia del papel: Liscano utilizaba las hojas que los militares daban a los presos para escribir cartas a sus familiares, única forma de escritura realmente autorizada. En *Trincheras de papel*¹⁰, Alfredo Alzugarat recuerda que la correspondencia tenía reglas muy estrictas: los presos tenían derecho a una carta por semana, que podía estar escrita de los lados, en ambas caras, que debían escribir en español, sin comillas ni elementos subrayados, con un bolígrafo de un único color, firmada con los nombres y datos completos del destinatario. Fueron estas mismas hojas de 220 x 280mm, cortadas en dos por Liscano, sin tijeras, las que usó para escribir sus textos.

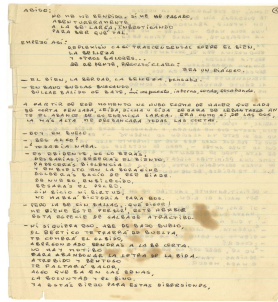
⁸ Todos los folios han sido numerados: el número aparece arriba a la derecha, en rojo, negro e incluso en azul.

⁹ Almuth Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, Paris, 1994, pp. 243-244. Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Nathan Université, Paris, 2003 (1^{er} ed. 2000), p. 54.

¹⁰ Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Trilce, Montevideo, 2007, p. 11.

Las palabras llenan, incesantes, las hojas, dando la sensación de un chorro urgido de letras pequeñas, apretadas y comprimidas, presionadas como si no hubiera tiempo para recuperar el aliento. La letra brota, transcrita al ritmo del pensamiento en un apremio que sugiere a la vez velocidad y falta de tiempo. El trazo de color esencialmente negro llena las páginas en un imparable derramamiento, sin interlíneas ni espacios blancos. Tal es así que las zonas que sobraron en un

manuscrito fueron aprovechadas para terminar otro texto. Es el caso del manuscrito de *La edad de la prosa* cuyo último folio (folio n°59 rº) entremezcla el final del *Diario*; aquí, el cambio de color del bolígrafo permite indicar el paso de un texto a otro.



Juego de la letra cambiada, Folio n°1

Como dice Almuth Grésillon, es falso creer que sólo el número de tachaduras da un interés genético al manuscrito¹¹. En el caso de Liscano hay que darle importancia a las presiones que tales ausencias sugieren, a la forma estrujada de la escritura, a los cambios de color del bolígrafo y a su disposición en el espacio gráfico de la página.

La presentación general de los folios es bastante homogénea: en todos se trata de aprovechar al máximo la página y de limitar en lo posible, las variaciones. Dadas las consignas carcelarias que recordamos antes, ¿será para no llamar la atención? El cambio de bolígrafo, cuando surge, sirve de recordatorio: el azul por ejemplo, viene tanto para sustituir el negro cuando éste se agota, como para poner de relieve el número de la página, o para señalar algunos fragmentos

¹¹ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, op.cit.*, p. 67.

cambiados o agregados¹². El bolígrafo rojo suele servir para indicar la fecha mientras que, en escasas oportunidades, el escritor también usó el lápiz para subrayar algunas frases, para corregir o, a veces, para escribir como en el caso de *Apuntes: La literatura y la política*. De vez en cuando notamos que algunos textos han exigido cambios en la paginación; vemos entonces cómo pasan a integrar una nueva disposición con más espacios, más interlíneas, pulguitas o estrellas que funcionan como mementos, pausas en el desarrollo de la narración o blancos entre posibles ideas por desarrollar.

Génesis de la escritura

Las fechas que aparecen en los manuscritos indican que fueron escritos entre el 31 de mayo de 1982 y el 22 de noviembre de 1984, siendo el año 1984 el de mayor producción. Más precisamente:

- *Diario de la cárcel*: 31 de mayo de 1982 – 7 de marzo de 1984/ 7 de junio de 1984¹³;
- *La mansión del tirano*: 12 de marzo de 1984 – 28 de septiembre de 1984;
- *La edad de la prosa*: 27 de marzo de 1984 - 1 de junio de 1984/7 de junio de 1984¹⁴;
- *El método y otros juguetes carcelarios*: 8 de junio de 1984 – 22 de noviembre de 1984;
- *El juego de la letra cambiada*: sin fecha¹⁵;

¹² En este caso, aparecen algunas intervenciones en rojo como por ejemplo en *El informante*, folio n°3.

¹³ Véase explicación en páginas anteriores: el manuscrito termina realmente en el de la *Edad de la prosa*.

¹⁴ Véase nota anterior.

¹⁵ Ver: <http://manuscritsentreux.recherche.univ-lille3.fr/>

- *Los siete mensajeros*, copia del relato homónimo de Dino Buzzati, sin fecha;
- *Apuntes : La literatura y la política*. Sin fecha.

Las fechas permiten pensar que hubo dos momentos en la escritura, uno entre 1982 y 1984 y otro, en 1984. En realidad, Liscano comenzó a escribir antes de 1982, o sea un año antes del inicio del *Diario*:

Sé con certeza dónde y cómo empecé a escribir. Sé qué fue lo primero que escribí con intención literaria. Recuerdo la fecha: 1º de febrero de 1981¹⁶.

Liscano había comenzado a escribir en 1981, a tomar apuntes¹⁷ y a componer lo que iba a ser *La mansión del tirano*, de modo que es probable pensar que los tres manuscritos que no llevan fecha y cuyo estado, como veremos más adelante, es menos cuidado –*El juego de la letra cambiada*, *Los siete mensajeros* y *Apuntes: La literatura y la política*– fueron escritos o empezados antes de 1982:

Lo que no sabía o no me reconocía (sic) hasta hace poco tiempo es que, a partir del momento en que empecé a escribir, viví meses, años, de delirio. Un delirio que, buscando alivio, yo llamo literario, pero creo que era delirio a secas, en el sentido que el diccionario da a delirar. Ese delirio se ajustaba a la etimología: yo me salía del surco que la vida me había señalado, preso en una cárcel militar. En esos años yo desvariaba, tenía perturbada la razón por una pasión violenta. Además, me creía lo que no era, soñaba con una situación y con lujos

¹⁶ Carlos Liscano, *Del caos a la literatura*, In *BIBLIOTECA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS - Vol. VII - Literatura y Psicoanálisis*. http://www.apuruguay.org/bup_pdf/bupVII-liscano.pdf

¹⁷ Véase también en el manuscrito del *Diario*: “*Con altibajos y desalientos llevo casi un año escribiendo sin interrupción*”, Folio n°1.

que no estaban a mi alcance. Por eso todo era, también, un delirio de grandezas. Describir ese estado es lo que me gustaría.¹⁸

La mansión del tirano, cuyo “pequeño drama” se cuenta en el epílogo de la edición de 1992¹⁹, fue el primer texto “literario” que escribió el autor. Lo empezó el 1° de febrero de 1981, pero aquella versión no sobrevivió a un registro de la celda que tuvo lugar en febrero de 1982 por lo cual desapareció para siempre²⁰. Significó una pérdida terrible para Liscano y

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Carlos Liscano, *La Mansión del tirano*, Arca, Montevideo, 1992, pp. 184-185.

²⁰ “Esta novela tiene su pequeña historia no carente de drama y emoción pequeños. Comencé a escribirla en febrero de 1981, en Uruguay, a los casi nueve años de estar en la cárcel que la geografía y el humor hicieron llamar Libertad y que en realidad tenía nombre de su antónimo: Establecimiento Militar de Reclusión Número 1. Era, si recuerdo bien la celda 7, sector A, segundo piso. Trabajé en ella un verano agobiante en la celda de tres metros treinta por dos veinte compartida con un socio de desdichas. (...). Fue, el decidirme a escribir una novela, una definición que mucho me importaba, porque había resuelto, unos meses antes, en un calabozo donde estaba castigado, convertirme en escritor aunque fuera por un rato, independientemente de la circunstancia y el lugar y contra todo lo que en este mundo quisiera oponérseme. Era una suerte de fanatismo como hay otros. Fue además lo primero que escribí con alguna intención. Uno pasaba 23 y casi siempre 24 horas por día en la jaula, de las cuales yo empleaba 10, 12 y a veces más en escribir, actividad que infringía el reglamento de Libertad, sin importarme nada de lo que alrededor ocurría ni si alguno de los dos, yo o mis papeles, conseguiríamos alguna vez ver la libertad. (...). El 14 de febrero, a otra celda del mismo piso a la que me habían trasladado, ingresó un señor de verde, oficial subalterno en la jerga castrense, a revisar mi celda. Cuando salió llevaba íntegra mi novela, muchos papeles y papelitos que yo había escrito a lo largo de los años, y otros materiales y fantásticas herramientas que usábamos en las celdas para hacer manualidades. Cosas de presos. Nunca recuperé la novela que quizá todavía existe vaya uno a saber dónde y en manos de quién. Tampoco recuperé los

tardó meses en volver a escribir. Cuando llega a convencerse de retomar la actividad literaria, empieza con un *Diario*, un trabajo de planificación y reflexión sobre su propia escritura y la creación.

Transcripción:

<8.2.83

Ayer comencé a reescribir *La mansión*... ¡Una hoja! Me produjo alegría. Todavía no estoy en el estado de ánimo que tenía cuando la escribí en el 81.>

(Folio n°8 v°)

<9.2.83

Ayer trabajé en la 1^{era} parte de NO HAY SALIDA. Estoy un poco más estimulado">

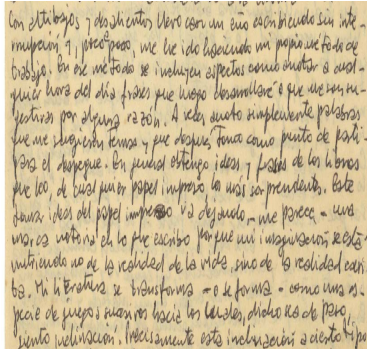
(Folio n°8 v°)

En el *Diario* intenta “teorizar la propia práctica”²¹ hablando de las preocupaciones del detenido, de sus condiciones “de escritura” y de la manera de proyectar una labor que, en principio, podría parecer imposible. El propósito es volver a entusiasmarse y constituir la médula de la inspiración y de la obra con la que soñaba. En un momento de gran desilusión por la pérdida de la novela, “No he logrado desprenderme totalmente de *La mansión*”²², el *Diario* contribuyó a darle ganas de volver a escribir e inventar historias:

papelitos ni el importantísimo tesoro de materiales y herramientas”, Carlos Liscano, *La mansión del tirano*, *op.cit.*, p. 183.

²¹ Véase la contribución de Alfredo Alzugarat más adelante.

²² *Diario*, folio n°1, r°.



Diario, folio n°1, r°

Transcripción

<31.5.82

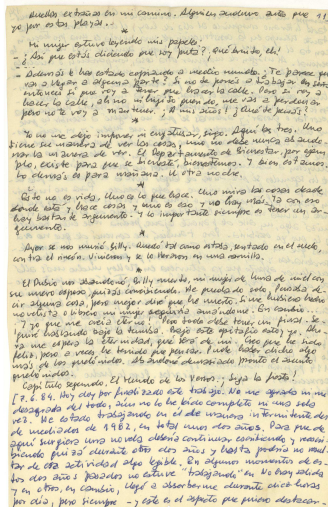
Con altibajos y desalientos llevo casi un año escribiendo sin interrupción y, poco a poco, me he ido haciendo mi propio método de trabajo. En ese método se incluyen aspectos como anotar a cualquier hora del día frases que luego desarrollaré o que son sugestivas por alguna razón. A veces anoto simplemente palabras que me sugieren temas y que después tomo como punto de partida para el despegue. En general obtengo ideas y frases de los libros que leo²³, de cualquier papel impreso, los más sorprendentes. Este tomar ideas del papel impreso va dejando – me parece – una marca notoria en lo que escribo porque mi imaginación se está nutriendo no de la realidad de la vida, sino de la realidad escrita. Mi literatura se transforma – o se forma – como una especie de juegos sucesivos hacia los cuales, dicho sea de paso, siento inclinación>

Con “altibajos”, como dice, volvió a emprender la re-escritura de *La mansión* a partir de 1983, trabajando simultáneamente en *La edad de la prosa* y en *El método y otros juguetes carcelarios* según un “método” propio que describe en las líneas citadas arriba. Se trataba de un trabajo en “paralelo”²⁴, ya que Liscano escribía los tres manuscritos a la

²³ Véanse los *Apuntes* sobre literatura.

²⁴ El escritor confirmó este “método” en una entrevista en Lille, Francia, el 23 de marzo de 2010.

vez. Organizó la escritura a partir de apuntes e ideas anotadas en trozos, rollitos y tiritas de papel que conservaba escondidos. Luego pasaba en limpio estos apuntes, aprovechaba para desarrollar las ideas anotadas allí y terminaba tirando los “papelitos”:



El informante, Folio n°58, v°

Transcripción:

<31.5.82

De unos papeles que escribí entre el 17 y ayer copio lo siguiente...> (*Diario*, folio n°1 v°).

<1.6.82

[continuo la copia de ayer]

<De un papelito que tenía hace meses en el bolsillo del pantalón (a donde fue a parar después de deambular entre libros y más papeles copio lo que sigue (...)

copio de otro papelito que encontré –

debo haberlo escrito hace año y medio - : (...)

otro papelito que encontré: (...)

La decisión de deshacerme de las notas que había acumulado se debió al carácter insincero que habían tomado desvirtuando su finalidad de discusión transformándose en un escribir para terceros. *Diario* de señoritas > (*Diario*, folio n°3 r°)

Este funcionamiento a partir de bosquejos dio lugar a un verdadero trabajo de ensamblaje y de composición de la escritura que explica el aspecto “liso”, casi “limpio” de los tres principales manuscritos (*La mansión*, *La edad de la prosa* y *El método y otros juguetes carcelarios*). Tales fragmentos o elementos copiados y desarrollados en el proceso de escritura,

a veces con apuro, no dieron tiempo a más correcciones. A veces, encontramos huellas de este entrelazamiento de bocetos en la utilización repetitiva de la conjunción “y” por ejemplo (en los manuscritos de *La mansión* y de *El método*²⁵) o en la fragmentación de algunas páginas como las últimas de *La Edad de la prosa* (folio n°57 a n°59) o de *La mansión* (folio n°58).

Las viñetas agregadas por el escritor sugieren que hubo superposición, suspenso, como si, en la espera de un futuro arreglo o de una segunda lectura, se dejaran como tales los apuntes.

El escritor confesó²⁶ que, a pesar de tener “mucho tiempo”, eso no significaba que pudiera dedicarlo a la escritura. La supervisión y el control eran constantes, la represión y la censura, represalias seguras; por ello, Liscano tenía que seleccionar y calcular con precisión los momentos en que podía trabajar, las palabras que utilizaba y el lugar donde escondía su material. Todo significaba un riesgo: acceder al papel que se recibía dosificado, dedicar tiempo a escribir. Cualquier acto podía parecer sospechoso y llamar la atención. Cuando la atención de la guardia militar bajaba (después de comer, anochecer o madrugada), se aprovechaba al máximo. Cualquier revisión de la celda podía suponer la pérdida de los papeles, como ocurrió con el primer manuscrito de *La mansión del tirano*.

El conjunto de estas limitaciones explica por qué los folios no dejan ver más que unas pocas enmiendas y unas escasas tachaduras, como si el trabajo de preparación de la puesta en escena de la escritura hubiera sido largamente meditado por el escritor.

²⁵ Véase trabajo de María Ferraro Osorio más adelante.

²⁶ Entrevista en Lille, Francia, 23 de marzo de 2010.



Diario de la cárcel, Folio n°11 r° y v°

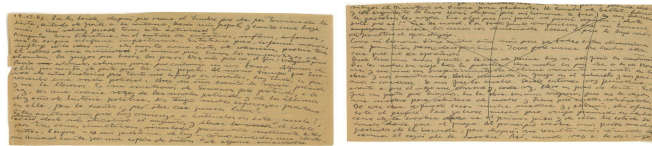
No encontramos más que unas pocas reliquias del proceso de reescritura. En los folios n°10 a 12 del *Diario*, por ejemplo, se ve otra composición con cintas horizontales de escritura²⁷ que permiten ordenar un borrador saturado, en plena transformación. Los párrafos tachados fueron claramente anulados por una cruz o por una línea ondulada. Si comparamos estos folios con la versión publicada²⁸, constatamos que los enunciados tachados no fueron integrados a la versión editada. Sin embargo, este tipo de tachadura con líneas o trazos que deja entrever lo escrito, significa que no se eliminó definitivamente lo “censurado”. Así, lo borrado permanece allí, perfectamente legible como un fragmento “pendiente”, ¿acaso para otra oportunidad? Y, a pesar de no haber sido recuperado en la versión publicada, queda allí como una opción posible. Tales tachaduras, que no suprimen totalmente como lo haría una mancha más espesa o que

²⁷ Michel Contat, *Comment Sartre écrivait*, in Marie Odile Germain, Danièle Thibault, *Brouillons d'écrivains*, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 93.

²⁸ Carlos Liscano, *Diario de El informante*, pp. 39-99, in, *Lenguaje de la soledad*, Cal y Canto, Montevideo, 2000.

cubriera mejor²⁹, “evacuan” lo escrito sin extirparlo, suprimen sin sustituir como dándole al escritor posibilidades para releer y reutilizar su propio trabajo³⁰.

Lo mismo ocurre con el folio siguiente, el n°12, fechado a 19.12.83. Presenta características semejantes: el mismo tipo de escritura, pequeña, escrita a la apurada da la impresión de un dinamismo mental que la plasma. Se trata de un trozo de papel, quizás uno de los bocetos del escritor; lo escrito en el reverso reverso fue tachado con una cruz y tres líneas verticales como insistiendo en la desaparición de tales fragmentos pero sin cerrar todas las puertas:



Diario de la cárcel, Folio n°12 r° y v°

Podría aplicarse aquí lo que Almuth Grésillon llama “littératurer”³¹: usar unas “*ratures-survies*” o “tachaduras

²⁹ Almuth Grésillon señala tres tipos de tachaduras (“*rature*” y “*biffure*”): la que raya pero permite restituir lo que estaba escrito, la mancha de tinta (“*pâté d’encre*”) que cubre lo que estaba escrito y la tachadura “inmaterial” que no es física sino que se descubre al comparar las distintas reescrituras de un mismo texto. *In Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, opt.cit.*, p. 67.

³⁰ Pierre-Marc de Biasi recuerda que las dos funciones principales de la tachadura son la sustitución o la eliminación sin sustitución. A menudo, la tachadura indica que un fragmento ha sido releído o explotado con vistas a una reescritura. *In La génétique des textes, op.cit.*, p. 54.

³¹ Almuth Grésillon: “*La relation rature – texte est une relation transitive. Elle se révèle seulement à qui s’aventure dans l’épaisseur et le multiple des sédiments successifs de l’écriture. Le texte donne à voir son double*

supervivencia” para cubrir, sin eliminar, una memoria transparente, borrada pero que se hace presente en la tachadura.

Exogénesis y juegos de escritura

Menos nítidos, con más manchas y tachaduras, *El Diario*, los *Apuntes*, el *Juego de la letra cambiada* y *Los siete mensajeros* confirman que son anteriores a los tres manuscritos que presentamos antes. Se trata de “originales” en el sentido de que no han sido copiados de apuntes ni pasados en limpio, como lo aclara el escritor³², tampoco fueron elaborados a partir de bosquejos³³. Podemos postular que se empezaron antes de 1982 ya que el papel utilizado para los *Apuntes*, el *Juego de la letra cambiada* y *Los siete mensajeros* es diferente; se trata de un papel rallado, con líneas de color azul claro (a excepción del *Diario*) y cuyo tamaño es un poco más grande que el de los folios usados a partir de 1982.

45 folios y 90 páginas de citas constituyen el manuscrito de los *Apuntes*, forman parte del vasto material preescrito³⁴ o exogenético de la escritura³⁵. Funcionan como testigos de la fase de lectura, de investigación, de selección de fuentes e informaciones que se extraen de otras fuentes y que

nocturne, ses faces sous-jacentes, ses virtualités secrètes à condition qu'on accepte d'explorer les ratures qui l'ont précédé. C'est sur cette toile de fond que se déchiffre et se lit progressivement le sens.”, in “Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradiier”, 23 octobre 2006, <http://www.item.ens.fr/>.

³² Entrevista en Lille, Francia, 23 de marzo de 2010.

³³ En el caso de *La Mansión*, de *La edad de la prosa* y de *El método y otros juguetes carcelarios*, casi se podría hablar de una “segunda versión”. Y si partimos de la idea de que, en el caso de *La Mansión*, el manuscrito inicial desapareció incluso se podría hablar de “una tercera” versión reconstituida a partir de recuerdos.

³⁴ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, op.cit.*, p. 172.

³⁵ Michel Contat et Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, CNRS Editions, Paris, 1998, p. 46.

participan del trabajo de escritura, se integran a ella, total o parcialmente, y forman parte del tejido intertextual que constituye la obra de Liscano. Las citas se suceden en un orden que no es temático sino fortuito, es el azar del libro que llegaba a sus manos. Continua e indefinidamente, el preso, atormentado por una insoportable ociosidad, dedicaba la mayor parte de su tiempo a la lectura³⁶, leía libros desperejados e improbables, de distinta extensión y de temas muy variados. Leía lo que encontraba disponible en la biblioteca del penal, el lugar más ansiado de la cárcel. Según explica Alfredo Alzugarat³⁷, la biblioteca del Penal de Libertad abrió sus puertas en 1974 y tuvo unos 12000 volúmenes dados por

³⁶ “La lectura constante en individuos dedicados a sueños de justicia social (producto de un biblioteca nutrida por familiares a lo largo del tiempo y que, en el Penal de Libertad, entre los años 1972 y 1985, superó largamente los diez mil títulos), el aislamiento (no de aldea manchega ni de celda sevillana pero sí de cárcel sin acceso a otros medios de comunicación) y un ocio obligado, de 23 horas diarias de encierro, que necesariamente había que volver productivo, pudieron generar, casi cuatro siglos después, en las cárceles de presos políticos de la dictadura uruguaya, no sólo los mismos deseos de leer sin pausa sino también la consecuencia para muchos de animarse a escribir unida a una admiración, comprobada en numerosos testimonios, por la vieja y siempre nueva novela de Cervantes. (...) *Leer no es lo contrario de escribir sino la misma cosa, la otra cara de este noble y fecundo oficio. El que lee con asiduidad y sin crispación noticiosa, está en realidad creando aquello que le dice el libro. El mundo se va haciendo texto en su lectura*, ha expresado el escritor español Francisco Umbral. El mundo textualizado a través del libro incluye la textualización del entorno más inmediato”, in Alfredo Alzugarat, *Las cárceles de la dictadura como espacios de lectura y reescritura del Quijote*, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/alzugarat/las_carceles_quijote.htm

³⁷ “La biblioteca del Penal de Libertad, biblioteca de uso permanente, incidió de mil maneras distintas en la convivencia de miles de presos que resistían un infierno destinado a agredirles diariamente y su más maravilloso producto fue, precisamente, el surgimiento de una especie de fusión intelectual que textualizó la existencia cotidiana”. In, Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, op.cit, p. 21.

familiares o amigos. Controlada y vigilada, el acceso a los libros dependía de la política penitenciaria y de la censura, pero a pesar de ello, los préstamos eran constantes y asiduos³⁸. Según nos explicó el escritor, en realidad, los presos “no frecuentaban ni visitaban la biblioteca”:

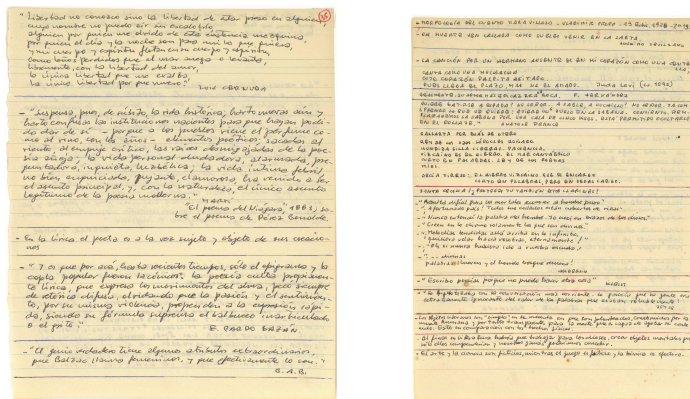
En realidad jamás entraban en ella. Los pedidos se hacían mediante una tarjetita, una vez por semana, donde cada preso anotaba los números de los libros. Cada piso tenía su día para pedir libros. Podía recibir hasta cuatro, si es que no tenía alguno en la celda, porque nadie podía tener más de cuatro libros. Como casi todos eran ejemplares únicos, el preso no se limitaba a pedir solo cuatro sino que pedía sesenta o setenta, indicando que solo quería uno, dos, tres o cuatro. Al pedir muchos, se aseguraba que alguno de los libros pedidos le iba a llegar. Casi nunca llegaban los libros que uno tenía interés en leer y acababa leyendo cualquier cosa. Tenía algo de emocionante y frustrante a la vez. Uno esperaba que le llegara el libro deseado, pero casi nunca llegaba. Se leía casi al azar.³⁹

La lectura, constante, condujo a Liscano de la literatura a la poesía, de la historia a la lengua y a la gramática, pasando por la psicología, la sociología y las matemáticas. La bibliografía, como lo muestran estas páginas de citas, es amplia y variada, prueba que la formación del escritor ha sido intensa, plural y compleja. Cien páginas de “apuntes” que llevan, casi

³⁸ Alfredo Alzugarat habla de una “lectura de masa y de consumo” que permitía llenar el tiempo, el vacío del aislamiento, permitía enriquecer las conversaciones, los contactos y el recreo. Citando a Carlos Liscano, Alfredo Alzugarat señala que “La lectura era tema recurrente en trilles de recreo, en guardias de enfermo, en cualquier posibilidad de comunicación, legal o ilegal”. Mientras se jugaba al fútbol, conversaban sobre Goethe o James Joyce. El *Úlises* es “para leerlo después de siete años de preso” porque en la “cárcel sobra tiempo para ello”. Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel*, *op.cit.*, p. 38.

³⁹ Carlos Liscano, correo electrónico a Fatiha Idmhand, 18/07/2010.

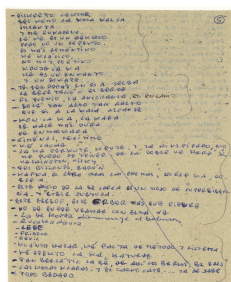
sistemáticamente, el nombre del libro y el de su autor (aunque Liscano olvidó copiarlo algunas veces) y que, a veces, proceden de un mismo libro. Como lo muestran estas páginas, la homogeneidad de la letra, su repartición y disposición en la página es muy diferente de los manuscritos de índole más literaria:



Apuntes, Folios nº34 vº y 39 rº

Las citas forman “cintas” de escritura que son ordenadas, a partir del folio nº4, en función de las fuentes y de los temas (“sobre lengua”...). El color de la letra varía entre tres bolígrafos: el negro, el azul y el rojo, siendo el objetivo de tales cambios poner de relieve las cisiones de las citas y el paso de una a otra lectura. Su disposición en la página tiene mucho que ver con la función exogenética: el escritor busca facilitar la (su) lectura para poder explotar estas fuentes después. Si estos apuntes sirvieron para preparar la escritura y fueron integrados durante el proceso de textualización, de modo más original, algunas fueron insertadas en los paratextos de relatos editados como *La mansión*, *El informante* o *El método y otros juguetes*

carcelarios. Sirven de epígrafe (*La mansión del tirano*⁴⁰, a *El método*⁴¹ o a *El informante*), o figuran entre las notas a pie de página⁴², a veces, llegan a ser repetidas en distintas obras⁴³ o son utilizadas como título de obra⁴⁴: el reaprovechamiento del material exogenético es continuo. Hasta en las publicaciones más recientes, el escritor sigue explotando aquellas fuentes procedentes de manuscritos que, a pesar de su fecha, no han sido perdidos ni olvidados: todo lo acumulado sigue formando parte del paradigma de las fases pre-redaccionales e, incluso, del material antetextual⁴⁵.



El juego de la letra cambiada,
Folio n°5, r°

El manuscrito de *El juego de la letra cambiada* parece responder a un ejercicio de escritura y de reflexión sobre la lengua. Parte de la voluntad de vivificar la escritura a través del entretenimiento del escritor; se entretiene jugando con la

⁴⁰ Irenäus Eibl-Eibesfeld, “Sobre lenguaje” – folio n°5, r° - o Schiller, folio n°38, r°.

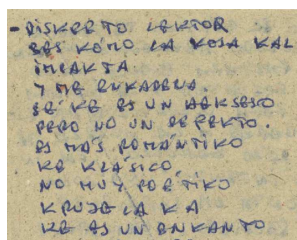
⁴¹ La cita de Fray Luis de Granada procede del folio n°35, r°, la de William Faulkner del n°38, v° y la de Cecco Angiolieri del folio n°36, v°. Hay que agregar una cita más, una cita intratextual procedente de *La Mansión*.

⁴² En *El informante*, al final del relato, el escritor confiesa “haber copiado de los *Cantos de Maldoror* y de *Himnos a la noche* las citas de las páginas 149 y 152”, dos citas que encontramos en el folio n°19. Carlos Liscano, *El informante*, Trilce, Montevideo, 1997, p. 156.

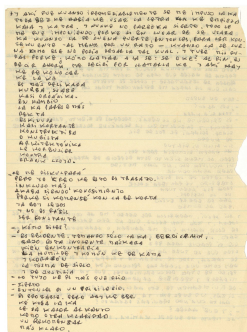
⁴³ Como la de Blas de Otero que aparece tanto en *El informante* como en *Agua estancada y otras historias*, Arca, Montevideo, 1992, p. 35.

⁴⁴ Carlos Liscano, *Nulla dies sine linea*, Caballo perdido, Montevideo, 2006. Ver folio n°32 de los *Apuntes* donde este título aparece copiado con su traducción al francés : <Nulla dies sine linea – pas un jour sans une ligne>.

⁴⁵ Michel Contat et Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ?*, op.cit, p. 36.



sustitución de letras homófonas como la uve, la ce o la k, y va creando conflictos lingüísticos lúdicos, de orden *oulipiano*. El manuscrito refleja tales diversiones en su presentación y en la distribución de la escritura en el espacio físico de la página. El juego es reforzado por las mayúsculas y los puntos y apartes, como si se tratara de ejercicios de un taller de escritura. Este manuscrito es uno de los más frágiles por la calidad de los papeles, viejos y muy deteriorados. Es también uno de los más corregidos y tachados, como si el juego de la improvisación se diera en el presente de la escritura.



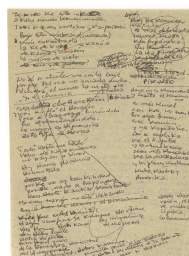
El juego de la letra cambiada, Folio n°2, v°

Transcripción folio n°2 v°

< Y AKÍ FUE KUANDO IRREMEDIABLEMENTE SE ME IMPUSO TODA BEZ KE HABIA KE USAR LA LETRA CON KE EMPIEZA KASA Y KATRE. Y AUNKE PAREZKA SIERTO, TODO SE ME FUE IMPONIENDO PORKE SI EN LUGAR DE SE USABA KA KUANDO LA SE SUENA FUERTE, ENTONSES, PARA SER KONSEKUENTE – AL MENOS POR UN RATO – KUANDO LA SE

SUENA KOMO ESE NO PODÍA DEJARLA TAL KUAL>

La reflexión peculiar que propone no parece haberse basado en apuntes o esbozos anteriores. El proceso creativo aparece en este manuscrito en pleno desarrollo, con sus arrepentimientos y tachaduras, con sus anulaciones y supresiones, como lo muestra este folio.



El juego de la letra cambiada, Folio n°7, r°

La letra es más descuidada que en otros manuscritos, se toma al pie de la letra la dimensión del borrador, y se aprovecha la página para tantear y hacer experimentos. En el folio nº7, la parte izquierda es la que denota mayor productividad con una escritura que parece haberse organizado en dos tiempos, primero por fragmentos y luego con una serie de intentos que se proyectan en la parte derecha de la hoja. En la parte izquierda, el narrador propone primero manipulaciones con la “k” y la “c/qu”, antes de cambiar y proponerse otros inventos con la “ñ”, “*No sé si meterme con la enie*” (folio nº7, rº). Luego sigue con la “hache” para terminar con la “b/v”, tachándolo todo al final, seguramente después de una lectura crítica. El juego vuelve a empezar con la “k/c/q” en la parte derecha cuya segunda mitad, a partir de “PIKASSO”, termina siendo la única conservada, al menos de modo provisional.

Estampado por las variaciones que el proceso de elaboración de la escritura acarrea, este manuscrito forma parte del escaso (y posible) material endogenético disponible. En él dominan las reescrituras y reflexiones en/sobre el manuscrito que es leído, corregido y concebido al mismo tiempo. La inclusión de fuentes externas como citas o referencias está ausente de una textualización que moviliza, sobre todo, la imaginación del escritor⁴⁶.

Cabría preguntarse ahora sobre el devenir de este manuscrito, uno de los más insólitos del corpus y que, al parecer, no dio lugar a ninguna edición. En realidad, parece que su veta ha sido recuperada y ha fructificado en algunas publicaciones insólitas. Así, vemos reaparecer derivaciones de los recreos iniciados en *El juego de la letra cambiada* tanto en el relato *El acompañante*⁴⁷ como en la obra de teatro *Los*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷ Carlos Liscano, *El informante*, *op.cit.* p. 23.

*idiotas*⁴⁸. Los dos personajes llamados “Ke” y Ku”, los dos “idiotas”, contienen rastros claros de los lúdicos y desenfadados juegos sobre la “K” y la “B” del manuscrito. En los graciosos desbarajustes y en las transformaciones físicas de El Tarumba⁴⁹, en las reflexiones de Bictor y Banessa, personajes que proponen que no haya un día sin una línea⁵⁰, y en las cavilaciones del escritor sobre “letras con problemas” en *Lengua curiosa*⁵¹, también encontramos trazas del trabajo intelectual iniciado en el manuscrito.

El último manuscrito, *Los siete mensajeros*, manifiesta una vinculación clara con las condiciones de acceso a los libros de la biblioteca del Penal y con las presiones que el miedo a la censura ejercía en sus lectores. El preso nunca sabía si llegaría a volver a leer el libro que había pedido, de modo que para poder releer algunos textos, algunos presos tuvieron que actuar como copistas⁵², copiando textos para salvarlos de la censura o para poder releerlos todas las veces que quisieran. Fue lo que hizo Carlos Liscano con el texto de Dino Buzzati. Fascinado por el esquema de *Los siete mensajeros* lo copió para poder analizarlo.

El relato es corto, el manuscrito también. La excerpta consta de seis folios, doce páginas escritas de las cuales cinco corresponden al texto de Buzzati (los tres primeros folios). En hojas blancas rayadas con líneas azules, los tres folios siguientes traen seis páginas de apuntes. Algunos de ellos parecen vincularse con el relato de Buzzati como si se tratara del resultado de las investigaciones iniciadas sobre *Los siete*

⁴⁸ Carlos Liscano, *Teatro*, Caballo Perdido, Montevideo, 2001.

⁴⁹ Carlos Liscano, *Es al ñudo rempujar*, Caballo perdido, Montevideo, 2003, p. 6.

⁵⁰ Carlos Liscano, *Nulla dies sine linea*, *op.cit.*

⁵¹ Carlos Liscano, *Lengua curiosa*, Caballo perdido, Montevideo, 2007 (1era ed. 2003), pp. 44-46,

⁵² Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel*, *op.cit.*, p. 32

mensajeros. En la primera página, por ejemplo (folio n°7, r°), leemos esta cita de Leo Spitzer “*Las matemáticas: el lenguaje más autónomo jamás ideado*” mientras que las demás páginas tratan tanto cuestiones sobre matemáticas como sobre la lengua y la literatura.

The image shows a page from a manuscript with a table of numbers and text. The table has several columns, with the leftmost column containing names or identifiers, and the other columns containing numerical data. There are also some handwritten notes and a signature at the bottom right of the page.

El último folio presenta el cuadro que elaboró el escritor para elucidar el misterio del relato como si fuera un enigma matemático. La página (*Los siete mensajeros*, folio n°6, r°) presenta, en la parte izquierda, un cuadro que relaciona el número de mensajes enviados con el número de respuestas recibidas y calcula la relación que existe entre ambos. En la parte derecha, aparecen escritos en lápiz los resultados de los cálculos así como algunas sumas escritas en bolígrafo negro. Una frase en lápiz arriba en la derecha cierra la reflexión y ofrece el resultado de los cálculos: “*Envía sólo 32 mensajes y recibe 31*”. Pasatiempo, curiosidad, el escritor explica que el “ejercicio sobre el papel”⁵³ no sólo significaba entretenimiento sino también recurso para ir asentando las bases de una literatura propia. Esta literatura que podríamos llamar, recordando a Gérard Genette⁵⁴, “literatura palimpsesto”, se nutrió y se hizo a partir de la lectura de otros

⁵³ Así lo explica Liscano en el *Diario* hablando del “rey” - en lugar del “príncipe”, un error que reconoce hoy el escritor - : <(…) con la intención de reconstruirla, comencé a diagramar y calcular en término de velocidades y distancias recorridas por el rey y sus mensajeros (y también mentalmente) hasta sentirme completamente alejado y abstraído del cuento de Buzzati sin haber escrito una palabra. Y este ejercicio sobre el papel es trabajo para la mente, algo que no sólo me agrada sino que necesito. Y ya que estoy, lo repito: de estos ejercicios como juegos se va haciendo mi literatura, pese a que no acaba de conformarme.>, *Diario*, folio n°2, v°.

⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

y, como lo confirman estos manuscritos, esta tarea no se puede subestimar. Ella determina el tipo de diálogo que tiene Liscano con los que podríamos considerar sus maestros, los autores descubiertos en la cárcel⁵⁵.

Del manuscrito a la edición

A finales de 1980, cuando recobra la libertad, Liscano trabaja en la copia y publicación de los textos de la cárcel. Edita *El método y otros juguetes carcelarios* en Suecia (1987), publica *La mansión del tirano* (1992) y *El Informante* en Montevideo (1997) así como el *Diario de El informante* (2000), en un conjunto titulado *El lenguaje de la soledad*. Entre los originales de la cárcel y la versión editada, el escritor comenta no haber conservado las etapas intermediarias de correcciones y cambios, de modo que, entre ambos polos de la creación, entre la fase pre-redaccional y la fase pre-editorial e incluso editorial, no hay antetextos ni huellas del proceso de transformación. Sin embargo, entre el manuscrito y la edición, constatamos que algunos textos sufrieron cambios genéticos y genéricos importantes, incluso acarrearón nuevas variantes autoriales en su fase editorial⁵⁶. Una comparación de los estados sucesivos de los textos manuscritos y editados muestra que existe en Liscano una verdadera poética de la “transición” entre fases o estados del mismo manuscrito o texto⁵⁷. El

⁵⁵ Dino Buzzati por ejemplo, influenció a Liscano más allá del tiempo de la detención, éste reconoció que su *Memorias de la guerra reciente* había sido inspirada por el *Desierto de los Tártaros*. Carlos Liscano, *Memoria de una guerra reciente*, Trilce, Montevideo, 1993.

⁵⁶ Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁷ Jean-Louis Lebrave habla de “genética de las transiciones entre estados” y Bénédicte Vauthier integra la noción de poética a la idea de Lebrave. Véase: Jean-Louis Lebrave, “Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite”, in, Jean-Michel Adam, Irène Fenoglio, *Modèles linguistiques: Génétique de la production écrite et linguistique* (tome XXX,

escritor no deja de explorar las posibilidades que la palabra le ofrece; recupera, reorganiza y juega sobre las variaciones y el género del texto haciendo de la creación un proceso inconcluso, en constante devenir.

Señalamos que existen, en nuestra opinión, huellas del *Juego de la letra cambiada* en el relato *El acompañante*⁵⁸; entreveremos trazas de los “juegos” en los nombres de los personajes llamados “Ke” y “Ku”. Los dos personajes, “idiotas” en el relato, vuelven a ser protagonistas de la adaptación teatral que el escritor publica en el año 2001 y titula *Dos idiotas*⁵⁹. El paso de la escritura narrativa a la escritura dramática acarreo varias reestructuraciones del texto (acortes para adaptar el texto a teatro, agregados como las acotaciones escénicas) que muestran, como lo dice Jean-Louis Lebrave, que el proceso genético no se detiene con la publicación sino que sigue, más allá de la edición, con “variaciones textuales” a partir del impreso.

Constatamos un fenómeno similar en el relato *El informante*, que se publicó en 1997 y cuyo itinerario es uno de los más ricos y completos, tanto a nivel genético como genérico. En el *Diario* que escribe en la cárcel a partir de 1982, Liscano comenta el proyecto de una novela titulada *No hay salida* que dice estar escribiendo y cuyos avances comenta (personajes, acción, temas abarcados,...). En los manuscritos que estudiamos no existe ninguno que lleve el título *No hay salida*. Pero los indicios que da el *Diario* permiten pensar que *La edad de la prosa* iba a ser *No hay salida* y el cambio de

vol. 59), Editions des Dauphins, Toulon, 2009. Bénédicte Vauthier, “La critique génétique dans tous ses états ou des derniers avatars d’une poétique des transitions entre états”, *Acta Fabula*, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5685.php>

⁵⁸ Carlos Liscano, *El informante*, *op.cit.* p. 23.

⁵⁹ Carlos Liscano, *Teatro*, *op.cit.*

título tuvo lugar a último momento. *La edad de la prosa*, aparece escrito con bolígrafo azul en el primer folio, arriba a la izquierda, en medio de un manuscrito cuya letra es mayoritariamente de color negro. El cambio de color parece corroborar que se trata de una incorporación final.

En 1997, en el momento de su publicación, *La edad de la prosa* sufre otra modificación y pasa a titularse *El informante*. El proceso genético no termina allí ya que el mismo texto vuelve a cambiar, después de 1997, al transformarse en un monólogo para teatro⁶⁰. Con una serie de reajustes, necesarios para pasar de la narración al teatro, el tamaño del texto inicial disminuye, se añaden elementos de oralidad que avivan el monólogo y se conmutan elementos de la prosa en didascalias...

Otros dos manuscritos están afectados por cambios entre la versión manuscrita y la editada. El *Diario* o *Diario de la cárcel* (como lo llama a veces el escritor) pasó a titularse *Diario de El Informante* en el año 2000⁶¹. El cambio de título anticipa al lector la presencia de otro texto. La relación que se anuncia es la que tiene este manuscrito con lo que será, en 1997, *El informante*. De esta manera, hay que entender el *Diario de El Informante* como el diario que cuenta el nacimiento de *El informante*; desde el proyecto de *No hay salida* hasta la novela *El informante* pasando por el manuscrito llamado *La edad de la prosa*.

Si *La mansión del tirano* y *El método y otros juguetes carcelarios* no cambiaron de título, tanto Carina Blixen como María Ferraro Osorio analizan las diferencias que existen, muy significativas, entre las versiones manuscritas y editadas. Ambos estados fueron afectados por supresiones, reconstituciones y reescrituras muy significativas que dieron

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Fue publicado en *El lenguaje de la soledad*, Cal y Canto, Montevideo, 2000.

lugar, particularmente en el caso de *La mansión*, a relatos distintos.

De manera general, constatamos que las modificaciones y reorganizaciones entre manuscrito e impreso procuran sobre todo pulir el manuscrito de todo lo que la ausencia de tiempo de relectura no permitió hacer. Así, antes de publicar aquellos “papeles”, el escritor busca con escurpulosidad, concisión y sencillez. El fenómeno es constante y constituye una de las *marcas redaccionales* más patentes de la obra de Liscano. A partir de la expresión forjada por Roland Barthes, la genética textual utiliza la noción de “écrivain à ellipse”, “escritor de elipsis”, para definir el perfil (“profil de scripteur”⁶²) de un escritor que prefiere la síntesis o la eliminación a la expansión. En Liscano domina, en las reescrituras, la operación de “corrección y reducción” que permite eliminar y simplificar: menos comas, menos repeticiones, conjunciones (como la “y”) y adverbios para una escritura que no se dedica a “catalizar”. El objetivo es alisar un texto imperfecto.

Una escritura “sous contrainte”

Para concluir estos planteamientos genéticos, nos parece importante recalcar que el conjunto de estos *antetextos*⁶³ no puede ser enfocado desde una perspectiva que se limite al estudio de variantes, correcciones, tachaduras, apuntes, notas o copias, sino que hay que darle importancia al lugar de

⁶² Roland Barthes, « Flaubert et la phrase », in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Seuil, Paris, 1972, pp. 135-144. Sabine Pétilion, « Style, critique génétique et modèles rédactionnels : perspectives linguistiques », in *Corpus et style, Corpus N° 5*, 2006, pp. 37-73. Stéphane Bikialo, Sabine Pétilion, « La phrase et le style : des invariants processuels à la variance individuelles » in, *Pratiques*, n°135-136, 2007, pp. 177-193.

⁶³ Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, op.cit, p. 31. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*. Op.cit.

producción y a las fuertes presiones que éste ejerció en la escritura. Subrayamos varias veces la importancia y las limitaciones inducidas por las dificultades de acceso al papel o a los bolígrafos, a la biblioteca y a sus libros y por ello, propusimos hablar de una escritura “sous contrainte”⁶⁴ o sea “bajo presión”⁶⁵. Lo cual remite a una escritura *in statu nascendi*⁶⁶ desde el ángulo problemático de la cárcel y de la amenaza de la represión.

A menudo, lo que se llama y entiende por “écriture sous contrainte” hace referencia a las manipulaciones lúdicas, esencialmente lingüísticas y estilísticas, que los poetas surrealistas u oulipianos⁶⁷ experimentaron como ejercicio intelectual. Sus restricciones, elegidas y sistemáticas, inspiradas por las formas clásicas como la del soneto, ambicionaban liberar la imaginación con una escritura a la vez creativa, disciplinada y exigente⁶⁸. Para Marc Parayre, se trata

⁶⁴ Término difícil de traducir al español: constricción, restricción o coerción, tal vez.

⁶⁵ Debo a Olga Anokhina y a Sabine Pétilion, investigadoras del Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS, Paris), la propuesta y la iniciativa de la reflexión sobre “*les écritures sous contraintes*”.

⁶⁶ Almuth Grésillon, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, *op.cit.* pp. 25-41.

⁶⁷ El Taller de Literatura Potencial (Ouvroir de Littérature Potentielle OuLiPo) fue fundado por François Le Lionnais y Raymond Quenau el 24 de noviembre de 1960. El propósito era inventar nuevas formas poéticas o narrativas, resultantes de una suerte de transferencia de tecnología entre Matemáticos y Escribidores. Oulipo era el Seminario de la Literatura Experimental (SLE). Ver : <http://www.elhablador.com/patafisica1.htm>

⁶⁸ Tales obligaciones dieron lugar a producciones tan originales como *La disparition*, de Georges Perec, una novela policíaca escrita sin “e” - una de las vocales más usadas del francés - y que fue traducida al español sin la “a” (*El secuestro*); reglas que, en realidad, el escritor se da para “ser totalmente libre” como decía Perec.

ante todo de un “procedimiento textual no obligatorio”⁶⁹, una restricción aceptada o sea, lo contrario a lo que practica Liscano. En ese “gran Oulipo que fue la cárcel”⁷⁰, Liscano experimentó una literatura *sous contrainte* cuyas restricciones, impuestas y auto-impuestas (por la censura militar y el temor a la represión), fueron sistemáticas y afectaron tanto el contenido de los textos como su estilo. Sin embargo, es cierto que actuaron como verdadero motor creativo ya que el contexto dictatorial o represivo, según Olga Anokhina, acarrea unas “contraintes” que actúan con efervescencia en la creación, desarrollando y vivificando la imaginación. Pero la alquimia de la escritura es más complicada. Liscano reconoce en efecto que el comienzo de *La mansión* está inspirado en *Exercices de style* de Queneau, que leyó en español en la cárcel, mucho antes de conocer los trabajos de Perec:

Cuando digo que en el penal “deliraba” tiene relación con estos modestos descubrimientos que yo hacía por mi cuenta. Entender que uno podía tomarse la libertad de repetir cuantas veces quisiera el mismo texto contado de modos diferentes se lo debo a Queneau. A Perec lo leí mucho más tarde. Lo considero un espíritu afín, aunque también creo que fue un exagerado por ser consecuente. *Los juegos de la letra cambiada* vienen de esta etapa. Es verdad, nunca logré desarrollarlos. Pero sí conseguí poner algo en *La mansión*, que aquí te copio: “El ocho no me gusta. Retorcido. Parece un cabezudo. Entre seis y cincuenta, a mitad de camino. El justo medio, setenta y cinco. Tampoco es lo mío. Siete cinco. Psiete de psetiembre. Psalud y psuerte psegura psea psu psigno. Nada. Ninguno. Lo par es femenino. Todo es número al fin de cuentas. Impar masculino. Desparejo. Dije cincuenta y no psirvió. Psi hubiera dicho cien mil, treps

⁶⁹ Marc Parayre, *Formules*, in « Reflet de Lettres », *La revue. Qu'est-ce que les littératures à contraintes ?*, n°4, *Noésis*, 30/05/2008, <http://www.formules.net/>

⁷⁰ Carlos Liscano, entrevista del 20 de marzo de 2010, Lille, Francia.

milloneps. No pservía ninguno. Cincuenta fue poco, pero fue el que dije. ¿Por qué dije epse número? Porque pse me antojó. ¿Qué iba a decir? ¿Cuatrocientops billoneps diecipsiete mil pseis? ¡Jamás! Ya epstuvo. Al árbol. Ahora lo principal eps el árbol. Aclimatarpse, adaptarpse. Una vez que pse adaptó. No, una vez que se adaptó. Después de adaptarse uno no tiene más dificultades. A mí me costó mucho trabajo, pero acabé aclimatándome. Es lo principal. Lo demás es historia vieja”.⁷¹

Liscano confiesa, además, que mucho antes de conocer el Oulipo, leyó *Les grands courants de la pensée mathématique* de François Le Lionnais, por lo que fue muy importante para él leer, lo poco que podía en la cárcel, acerca del Oulipo. De su lectura de François Le Lionnais salió la vinculación entre las matemáticas y la creación literaria: “hasta hoy me fascina la creación absoluta, no basada en la realidad, ni en la historia ni en el periodismo. Creo que treinta años después estoy aproximándome a lo que quiero decir en un trabajo de ficción sin raíces en lo real que empujo cuando puedo que se llama “El trabajo de contar” ”⁷².

En este singular “laboratorio secreto”⁷³, la restricción y la prohibición del acceso a todo tipo de material pre-redaccional y redaccional han limitado las expansiones de la escritura y la han orientado hacia un laconismo que constituye, en cierta medida, la marca de fábrica del estilo de Liscano. Observando y leyendo estos papeles, no se pueden perder de vista las múltiples presiones que reflejan con sus carencias, repeticiones o elipsis. Si condujeron a una reducción del número de borradores, a desviaciones (título, composición...) que han afectado textos como *El informante* o *La mansión del tirano*, también sosegaron el desarrollo de una literatura, que tuvo que

⁷¹ Carlos Liscano, correo electrónico a Fatiha Idmhand, 18/07/2010.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Emilio Pastor Platero, *Genética textual*, Arco Libros, Madrid, 2008, p. 11.

frenarse –y/o apurarse – que nació claramente privilegiando la densidad y la sequedad, dos de los aspectos más comentados por los críticos de Liscano y que parecen proceder de hábitos tomados al escribir estos manuscritos en la cárcel.