

El viaje de Hans. *La mansión del tirano* de Carlos Liscano en clave freudiana

Gabriela Sosa

La mansión del tirano es la primera novela de Carlos Liscano, escrita en los años en que estuvo preso en el penal de Libertad durante la dictadura militar. Resulta inevitable acercarse al texto sin verse envuelto por las circunstancias en que fue creado: pensado en un calabozo de máxima reclusión durante 1980, terminó plasmándose en el papel a partir del 1° de febrero de 1981. De este primer manuscrito, robado luego por un subalterno y reescrito en la cárcel un año más tarde, se dará a conocer finalmente una versión, revisada innumerables veces, en 1992 por Arca, cuando Liscano vivía en Suecia. Recientemente se reeditó la novela, anotada por el propio autor.¹

En esta oportunidad nos interesa abordar el viaje que realiza el protagonista Hans, en el cual atraviesa espacios que parten de los recuerdos lejanos en una ciudad de Montevideo, distante y ausente para Liscano preso, pero que en la ficción se trastocan en mundo onírico. Es evidente la necesidad del autor de evitar las referencias a la cárcel, y es por esto que el contenido de su literatura se nutrirá del recuerdo, de la fantasía, del sueño, de la propia literatura, como maneras de fundar un espacio de libertad contrastante con el diario vivir.

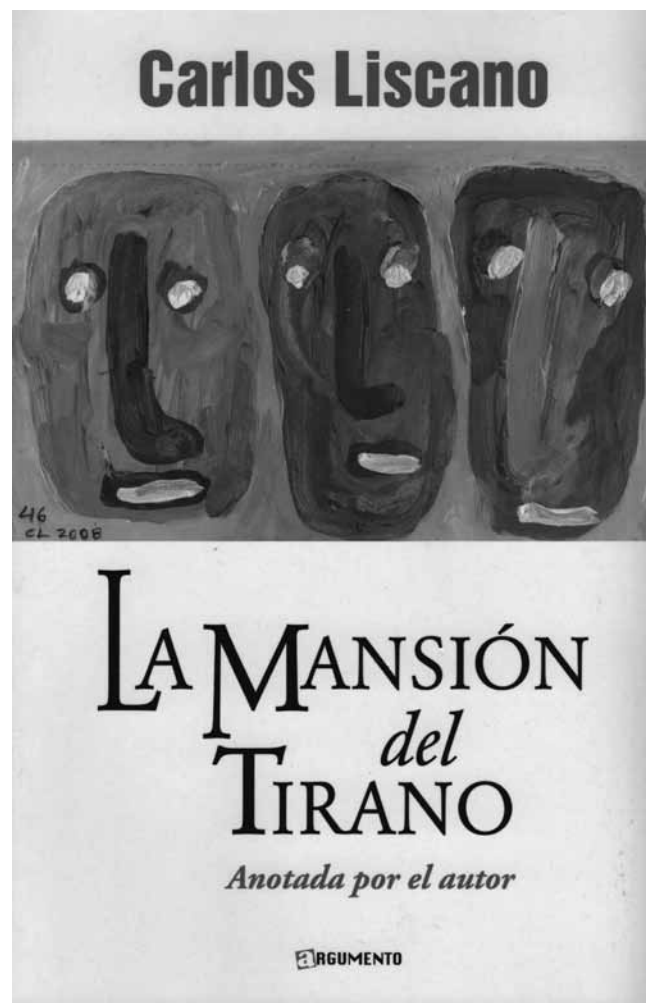
Partiendo de la lectura de *La interpretación de los sueños* de Freud, se vuelve sumamente interesante analizar los mecanismos por los cuales la ficción advierte al lector sobre la presencia de ciertos espacios con características oníricas. En tal sentido, trabajaremos de manera fronteriza con el lugar real en que la novela se gestó (la cárcel) y la representación simbólica de las características de ese espacio en el

Gabriela Sosa

Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Ejerce la docencia a nivel público y privado desde el año 2000.

Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Desde junio de 2011 ha sido becada por el CSIC para finalizar sus estudios de posgrado. Trabaja en su tesis sobre la obra del escritor uruguayo Carlos Liscano.

Ha participado como expositora en congresos de distintas instituciones nacionales. Es integrante del equipo permanente de la revista *Hermes Criollo*, donde ha publicado artículos y reseñas. Recientemente escribió el “Estudio Preliminar” a la reedición de *La mansión del tirano*, anotada por el autor.



La mansión del tirano de Carlos Liscano.
Editorial Argumento, 2011

mundo de la ficción, orientando el estudio desde de los aportes freudianos.

Hans inicia su viaje a partir de un hecho que resultará traumático y que además introduce el tema del sueño en la novela: un hombre desconocido duerme en su cama mientras él no se encuentra en casa. Aún más, el viaje de Hans se plantea desde el comienzo como un sueño: “En el sueño Hans se ve saliendo de su casa. Él duerme, sueña, y en el sueño se ve que sale, cierra la puerta y comienza a recorrer la ciudad” (Liscano, 1992: 33). Según Freud, el sueño dentro del sueño en general posee la intención de “desvalorizar a lo «soñado» del sueño, arrebatarle su realidad” (Freud, 1989: 343), lo cual ubicaría a este personaje en un lugar de mayor consistencia, dado que ocupa el doble papel de ser lo soñado y quien sueña. Precisamente, uno de los planteos de la novela radica en llevar la naturaleza del personaje más allá de lo ficcional. A lo largo de su viaje, Hans irá tomando conciencia de su condición de personaje literario y esto provocará su autonomización respecto de las decisiones iniciales que el escritor, el

“tirano” del título, ha determinado para él en su plan de creación. Cuando al final Hans se encuentre con el Maestro, representación del escritor, su naturaleza ficcional ha pasado a otro nivel; la apoteosis de su independencia se dará en los últimos capítulos de la novela, en los que, desplazando al Maestro, toma el rol de nuevo narrador.

El motivo del hombre en la cama, que al comienzo pareciera ser Hans soñando con un viaje por la ciudad pero que luego se revela traumáticamente como la invasión por parte de un desconocido del espacio íntimo del personaje, se vivirá como experiencia significativa a lo largo del viaje y se manifestará como un aspecto obsesivo en el recuerdo. En el capítulo XI de la Segunda Parte, durante la entrevista con el Maestro, Hans le dirá: “... me da un poco de vergüenza decirlo, pero en mi casa hay alguien, es un hombre, estoy seguro, un hombre que no conozco” (Liscano: 143). La vuelta sobre este recuerdo incómodo se produce muchas veces y será abordado casi como un tabú. En un trabajo exhaustivo sobre *La mansión del tirano*, María Ferraro Osorio expresa: “Aparece entonces la obsesión del desdoblamiento, del alter ego que se presenta como usurpador, de ese otro que violó un espacio privado e íntimo. Desdoblamiento del que escribe” (Ferraro Osorio, 1995:39).

Si partimos de la afirmación freudiana de que “todo sueño versa sobre la persona que sueña” (Freud: 328), el hombre acostado en la cama es el otro, el opresor, el “verde” como se lo mencionará en algún momento connotando el color de lo militar, pero también este hombre tratado como un tercero es metáfora del propio Hans y su inicial pérdida identitaria que luego irá recomponiéndose. El tirano y su víctima encierran dos caras de una misma moneda; lo mismo ocurre con el preso que reproduce en su creación ficcional la opresión y la tiranía de la cual ha sido objeto en la cárcel.

Iniciado el viaje, Hans se interna en una ciudad poco familiar, observa elementos inconexos y fantásticos. Al igual que en el sueño, se eliminan todo tipo de conexiones lógicas entre los pensamientos oníricos, aunque la sensación sea de unidad. Freud afirma: “el sueño da satisfacción al nexo que innegablemente existe entre todos los fragmentos de los pensamientos oníricos, por cuanto unifica este material en una síntesis, como situación o proceso. Refleja una *conexión lógica* como *simultaneidad*” (Freud: 320). Hans sale a recorrer la ciudad y parece “lógico” dentro de la vivencia onírica del personaje que a la presencia de la penumbra y un puente que une ciudades (rompiendo con lo verosímil por sus dimensiones extraordinarias) le siga un río con luz y una calle, produciéndose luego el trastocamiento de los

materiales del entorno en permanente hierro. Al tiempo que percibe estas imágenes visuales, Hans siente el viento transformado en “miles de veletas dando vueltas en el palo” (Liscano: 36), imagen auditiva que finalmente cobrará forma en un cuervo situado en el árbol de una esquina. Las conexiones entre estos elementos sólo se reconstruyen en la interpretación posterior, aunque esto no quite, según Freud, que psíquicamente exista una relación muy íntima entre ellos. El narrador de la novela ordena experiencias — la narración obliga a ello dada la linealidad inherente al lenguaje— que sugieren la simultaneidad o en todo caso la presencia del mismo material “desde diversos puntos de vista” (Freud: 321).

Dentro del planteo freudiano, uno de los puntos clave radica en la distinción entre *contenido manifiesto* y *contenido latente*. El mecanismo del sueño se encarga de encontrar los puntos de contacto entre los contenidos manifiestos de la víspera, habitualmente de valor circunstancial, y los contenidos latentes, de verdadera trascendencia psíquica. Dichas conexiones, por lo general inexistentes de antemano, nacen en la creación onírica. Hans continúa su viaje, luego de haber sido duramente interrogado y maltratado por el tirano, y en el capítulo VIII atraviesa una galería de arte. Liscano apela a la presencia de varios cuadros que se utilizan como fuente de inspiración para el desarrollo del relato, sustituyendo con referencias artísticas el lugar que no quiere darle al referente real, la cárcel.

Un primer episodio presenta las características de una imaginaria naturaleza muerta: una frutera con naranjas y limones, una jarra de dos asas, junto a una vela encendida:

[...] nada sucede hasta que Hans da esta interpretación a las cosas: ve en la bandeja una patena sanguinolenta y enseguida descubre que las frutas son como cabezas de pequeños monstruos decapitados. Cada una de las frutas es el resultado de una ejecución y los tonos oliváceos son los de la palidez de la muerte ocurrida hace no mucho. Aun las arrugas y las muecas de espanto o resignación de las caras le parecen verosímiles. De pronto encuentra en una de las frutas una boca desdentada que ofrece la desvergüenza de la vulgaridad ante el acto final, como indicando con ese gesto que la muerte es sólo un fraude. O que el último acto es también un fraude. Hans cree que la boca sin dientes se ríe de él y está a punto de apoyarse en la mesa porque siente náuseas. Pero el asco por aquella escena

en que un verdugo, la jarra, severo y sobrio, ejerce dominio sobre lo que ya no es, la estupidez de la autoridad frente a lo que está muerto, lo obliga a cerrar los ojos y mantenerse en pie. Logra superar el asco y cuando abre los ojos las cosas están como antes, sólo que tiene la boca llena de saliva: la vela sigue ardiendo, las frutas en la bandeja, la jarra de doble asa, el mantel morado. Tengo que irme, piensa, debo salir de acá (Liscano: 90).

El juego entre los elementos manifiestos — las naranjas y limones en la frutera— y el contenido latente —la destrucción, la muerte provocada y violenta— traslada al lector desde elementos aparentemente inofensivos a otros temas de fondo: el manejo despótico del poder y el abuso, el maltrato físico y mental, el control llevado al extremo, aspectos que sin duda remiten a las circunstancias en las que Liscano escribió la novela. Las frutas, como contenido manifiesto, se presentan con ciertas cualidades que permiten establecer las conexiones con estos temas; su alta sensorialidad y naturaleza de aspecto cambiante las transforman en “puntos nodales”, según Freud; es decir, elementos elegidos por su condición multívoca, rica en sugerencias.

Si bien la cárcel constituye una presencia permanente en el plano de lo sugerido, hay en Liscano, al momento de la escritura y también al de la publicación de la novela diez años más tarde, una clara intención de que su literatura no quede asociada únicamente a la cárcel. Así lo expresa el autor en un ensayo titulado “Del caos a la literatura”, presentado en el marco de las III Jornadas de Literatura y Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay en el año 2007. Ser un escritor de la cárcel era sinónimo de falta de profesionalismo, de suscitar el interés en el lector no por mérito propio. El tiempo ha confirmado, luego de treinta años de escritura, que se puede ser un excelente escritor sin por ello renegar de las circunstancias particulares en las que se originó la obra y que sin duda incidieron en la manera de concebir y llevar adelante la creación artística.²

En el pasaje de la frutera se puede ver esa capacidad del mundo onírico de producir giros inesperados, de cuestionar o declarar como falso aquello que hasta hace un momento funcionaba como certeza. “Este saber inmediato en el sueño es asombroso”, dice Freud (pág. 136). Los objetos que rodean a Hans se transforman bruscamente, parecieran tener características animadas que rompen con la lógica de la racionalidad, intervienen en ellos fuerzas ocultas. Lo que se creía conocido, de un momento a otro y de

manera inexplicable se torna amenaza. Cuando Hans 'se da cuenta', a modo de anagnórisis, el peligro ya es inminente y la desprotección absoluta. Las sensaciones vividas por el personaje remiten al concepto de *lo ominoso*, en la medida que las ideas primitivas del animismo retornan de manera inesperada.

Asimismo, el uso del mecanismo de la *identificación*, definido por Freud, aparece de forma destacada en los episodios donde Hans recorre la galería de arte. La primera pintura reconocible se titula "Melancolía y tristeza de una calle" y pertenece al artista italiano Giorgio de Chirico —la misma sirvió de portada a la edición de Arca de 1992. Hans buscará mecanismos, a través de la imaginación, que le permitan identificarse con los elementos del cuadro, apropiárselos como si él mismo fuera parte de la representación. La pintura adquiere la posibilidad de generar miedo, angustia, tal como ocurre con la niña del aro que Hans siente debe ser salvada. Si analizamos la explicación que el personaje da a dicha amenaza, encontraremos que la identificación con la niña es notoria:

En ese vagón debe haber forajidos que quieren atraparla y llevársela, quién sabe qué cosas le harán. Se hacen pasar por cómicos ambulantes. Tal vez terminen de criarla y la vendan. Ella marcha al peligro y no lo ve. Allá atrás hay una sombra, alguien avanza o espera. Está esperando que ella se acerque. Tiene un arma. Esa forma puntiaguda de la sombra puede ser una lanza (Liscano: 91).

Como le ha ocurrido a Hans, como le ocurre al propio Liscano, el entorno es amenaza constante, cualquier descuido puede tener consecuencias graves. Lo mismo ocurrirá cuando Hans imagine que el edificio del cuadro es un hospital y los enfermos se encuentran presos allí.

El límite posible de la identificación con la obra de arte la impone el escritor, *tirano* de la novela, quien 'despierta' repentinamente a Hans. Cuando el personaje extiende la mano con intención de salvar a la niña, "El tacto del mármol frío lo devuelve a sus pensamientos anteriores. Cómo me entretengo con estas cosas", piensa Hans (Liscano: 92). Si la apropiación se concretara, el personaje lograría evadir el trayecto impuesto por el *tirano*, el plan establecido. Por eso es necesario que cuando Hans intente 'ir más allá', el mármol le recuerde cuál es la realidad. No puede intervenir y salvar a la niña; no lo dejan intervenir, aunque sienta el impulso de la identificación.

Por otra parte, en *La interpretación de los*

sueños Freud establece que en "El sueño figura un cierto estado de cosas tal como yo desearía que fuese; *su contenido es, entonces, un cumplimiento de deseo, y su motivo, un deseo*" (Freud: 139). Y más adelante: "Es verdad que existen sueños cuyo contenido manifiesto es de índole más penosa. Pero ¿alguna vez intentó alguien interpretar esos sueños para descubrir su contenido de pensamiento latente? [...] sigue siendo posible que también los sueños penosos, y los de angustia se revelen, después de la interpretación, como cumplimientos de deseo" (Op. Cit.:154). *La mansión del tirano* permanentemente reproduce contenidos manifiestos donde el control, el maltrato, la invasión, la manipulación se hacen presentes. Sin embargo, esos contenidos "penosos" remiten a la posibilidad latente de liberación y superación de las adversidades de la realidad a través de la imaginación y la tarea con la escritura, de configurar el oficio de ser escritor. Es así que la realización de la novela constituye un cumplimiento del deseo. A nivel del personaje, Hans también cumple su deseo de liberarse del tirano a través del viaje, y pese a que en el proceso de transformación existen pasajes que no parecen nada gratificantes, en el fondo el cumplimiento del deseo se concreta de manera clara en la medida que Hans se yergue como el gran triunfador.

El autor de esta novela utiliza los mecanismos de la literatura —y los espacios de autonomía que esta posee respecto de la realidad— para provocar la *desfiguración onírica*. El episodio del Trípode ejemplifica este punto. Este se menciona en el capítulo VII, durante el interrogatorio a Hans, como "un útil instrumento que consiste en: primero, recepción de la propuesta e investigación en torno al sujeto que se ofrece. Segundo, revisión de todas las ofertas precedentes y ubicación de la recién llegada en la lista de espera. Tercero, búsqueda de oportunidades donde pueda ser necesaria, donde se pueda utilizar esa oferta. Es decir, análisis de la realidad" (Liscano: 76). De manera desfigurada, se introduce el aparato ideado para la tortura. Con una intención en apariencia inofensiva e inmaterial, el Trípode encierra la experiencia macabra y material del maltrato corporal a través del uso de un aparato creado con ese fin. Tal como plantea Freud, la *desfiguración onírica* cumple la función de disimular y disfrazar ciertos contenidos latentes que necesitan ser censurados. ¿Desea hablarse de la tortura, tema tabú para el preso, cuando ni siquiera se ha dado la distancia temporal con la experiencia carcelaria? El contenido manifiesto no lo expresa con claridad, aunque por detrás esté actuando el efecto catártico que tiene la escritura.

Un último aspecto que analizaremos aquí refiere a la presencia de lo infantil en *La mansión del*



Carlos Liscano. Foto de Nancy Urrutia

tirano. Dice Freud: "Los sueños de los niños pequeños son con frecuencia simples cumplimientos de deseos (...) No presentan enigma alguno que resolver, pero naturalmente son inapreciables para demostrar que el sueño, por su esencia más íntima, significa (tiene el valor psíquico de) un cumplimiento de deseo" (Freud: 146-147). Cuando Hans se encuentra finalmente con el Maestro, o sea con el escritor, el primero le cuenta la historia del país de los niños, y es aquí la única vez que se menciona a la Mansión de manera explícita. En la escena unos niños juegan con una muñeca:

la muñeca se rompió pero no fue por culpa mía. ¿Pero quién le sacó el ojito con una tijera? Sí pero yo no le saqué el aparatito que tenía en la espalda que hacía *mammá*. Sí pero fue porque ella se quejaba todo el tiempo. Sí pero mientras dormía le metías los dedos, yo me acuerdo, y Tere decía que la dejaras quieta que así nunca se va a dormir. [...] La goma hacía *flop flop* cuando la cortaste para sacarle el ojito (Liscano: 146-147).

A partir del juego queda al descubierto la violencia, sin estrategias de encubrimiento como sí había ocurrido en los episodios de tortura sufridos por Hans. El cumplimiento del deseo de la tiranía no puede disimularse cuando son niños quienes llevan adelante

la acción, o en todo caso, el juego cubre de inocencia acciones que no son nada inocentes. A modo de cajas chinas, los personajes reproducen la violencia de la que ellos mismos han sido víctimas en manos del tirano, y el escritor ocupa en su creación el papel del victimario que los ha atormentado durante los años de prisión. Es la *sublimación* a través del poder curativo de la literatura.

Notas

¹ La novela se dio a conocer en su versión manuscrita de 1981 en 2010, en un extenso volumen titulado *Manuscritos de la cárcel*. Aunque no corresponde a este trabajo realizar un estudio comparativo de las diferentes versiones, resulta sumamente interesante observar las diferencias en el estilo de escritura y la eliminación de fragmentos respecto de la edición publicada años más tarde por Arca. Ver Sosa, Gabriela: "Estudio Preliminar a *La mansión del tirano* anotada por el autor", en Liscano, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideo: Argumento, 2011.

² En el "Estudio Preliminar a *La mansión del tirano* anotada por el autor" fundamento cómo la actitud de Liscano ha ido cambiando con el correr de los años respecto a aceptar la presencia de la cárcel en su literatura y en su formación como escritor.

Bibliografía

FERRARO OSORIO, María (1995): *Por una poética del espacio en la novela. La mansión del tirano de Carlos Liscano*. TER, Département d' Etudes Ibériques et Ibéro-américaines.

FREUD, Sigmund (1989): *Obras completas*. Tomo 4: "La interpretación de los sueños" (1900-1901), Primera Parte. Buenos Aires: Departamento de Publicaciones CEUP. [1953] (Traducción: José Etcheverry).

--- (1919): "Lo ominoso", en www.spt.cat/Textos/Lo%20Ominoso.doc.

LISCANO, Carlos (1992): *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca.

--- (2007): "Del caos a la literatura", en *Trazas y ficciones. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, Volumen VII.

--- (2010): "La mansión del tirano", en *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.

--- (2011): *La mansión del tirano*. Montevideo: Argumento, 2011.

SOSA, Gabriela (2011): "Estudio Preliminar a *La mansión del tirano* anotada por el autor", en LISCANO, Carlos (2011): *La mansión del tirano*. Montevideo: Argumento.