



**HAL**  
open science

# Figuras de la poética de Carlos Liscano: cuando la literatura es el surco del delirio: ficción, autoficción, testimonio

María Carolina Blixen Brando

## ► To cite this version:

María Carolina Blixen Brando. Figuras de la poética de Carlos Liscano: cuando la literatura es el surco del delirio: ficción, autoficción, testimonio. Computers and Society [cs.CY]. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013. Español. NNT: 2013LIL30011 . tel-01124177

**HAL Id: tel-01124177**

**<https://theses.hal.science/tel-01124177>**

Submitted on 6 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.

**UNIVERSITE CHARLES DE GAULLE - LILLE 3**

**École doctorale SHS 473**

**Sciences Humaines et Sociales - Lille - Nord de France**

**CECILLE**

**Centre d'Etudes sur les Civilisations, Langues et Littératures Etrangères  
(Equipe d'Accueil 4074)**

**Discipline : Etudes hispaniques et hispano-américaines**

**Figuras de la poética de Carlos Liscano: cuando la literatura es el  
surco del delirio. Ficción, autoficción, testimonio.**

*Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur  
présentée et soutenue publiquement par*

**MARIA CAROLINA BLIXEN**

*le 20 novembre 2013*

**devant un jury composé de :**

**Norah Giraldi Dei Cas**

*Directrice de thèse, Professeure à l'Université Lille 3*

**Fatiha Idmhand,**

**Maitre de Conférences à l'Université du Littoral**

**Néstor Ponce,**

**Professeur à l'Université de Rennes 2**

**María Semilla Durán,**

**Professeure émérite de l'Université Lyon 2**

**Abril Trigo,**

**Distinguished Humanities. Professor The Ohio State University**



## ÍNDICE

<b>Aclaración y agradecimientos</b>	<b>7</b>
<b>Criterios de citas y abreviaturas</b>	<b>8</b>
<b>Introducción</b>	
<b>I. Literatura y política</b>	<b>9</b>
I.1. Los tupamaros	12
I.2. La democracia recuperada: la negación y la impunidad	17
I.3. El ciclo de la memoria	21
I.4. Migrancia y reelaboración política	23
<b>II. Supuestos y planteo de esta tesis</b>	<b>29</b>
<b>III. Criterios y precisiones sobre el material a manejar</b>	<b>33</b>
III. 1. Las entrevistas	34
III. 2. Las ediciones	40
<b>IV. La recepción de la crítica: la prensa, la academia, otros.</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo 1. La escritura en prisión. “La puerta era una palabra y yo la abría”</b>	<b>51</b>
1.1. Salida del delirio y el delirio como salida	54
1.2. Leer y estudiar en la cárcel	62
1.3. Caos y literatura	70
1.4. Escribir en la cárcel. Las condiciones y el estilo	75
1.5. La realidad y su fantasma	82
1.6. “Arte de ventriloquia”	85
1.7. El territorio	87
1.8. Apuntes para una poética: el fragmento y la violencia	92
<b>Capítulo 2. La vida en Suecia. “Como una jabalina en el aire”</b>	<b>99</b>
2.1. Vivir en otra lengua	106
2.2. “Un hombre sin historia”	115

<b>2.3. La obra: un puente entre Estocolmo y Montevideo</b>	<b>120</b>
<b>2.4. Memorias de la guerra reciente</b>	<b>125</b>
<b>2.5. Agua estancada</b>	<b>139</b>
<b>2.6. El camino a Ítaca</b>	<b>148</b>
<b>2.7. Extranjería vs encuentro</b>	<b>169</b>
<b>2.8. Figuras del extranjero y el migrante</b>	<b>173</b>
<b>2.9. El viaje como antimemoria</b>	<b>177</b>
<b>2.10. Precisiones en torno a la ficción y el testimonio</b>	<b>179</b>

### **Capítulo 3. La vuelta a Uruguay. “Soy uno al empezar y otro al terminar el libro” 185**

<b>3.1. El escritor y la política</b>	<b>189</b>
<b>3.2. Contar la tortura</b>	<b>194</b>
<b>3.3. “Deber de memoria”</b>	<b>196</b>
<b>3.4. Dar testimonio</b>	<b>197</b>
<b>3.5. El monumento y la crítica</b>	<b>201</b>
<b>3.6. El testimonio de las mujeres</b>	<b>204</b>
<b>3.7. Escribir y recordar</b>	<b>210</b>
<b>3.8. Escribir la tortura</b>	<b>218</b>
<b>3.9. <i>El furgón de los locos</i>: literatura y testimonio</b>	<b>220</b>
<b>3.10. Las “escrituras del yo” y la autoficción</b>	<b>227</b>
<b>3.11. El nombre propio</b>	<b>235</b>
<b>3.12. El que escribe</b>	<b>237</b>
<b>3.13. Desde y hacia la autoficción</b>	<b>240</b>
<b>3.14. La ciudad de todos los vientos</b>	<b>244</b>
<b>3.15. El escritor y el otro</b>	<b>252</b>
<b>3.16. De la autoficción al plagio: “Vida del cuervo blanco”</b>	<b>256</b>
<b>3.17. El contar en escena</b>	<b>260</b>
<b>3.18. Los trabajos y los días</b>	<b>262</b>
<b>3.19. Seguir contando</b>	<b>264</b>
<b>3.20. Elogio del plagio</b>	<b>267</b>

<b>Capítulo 4. Terminar por el principio</b>	<b>273</b>
<b>4.1. Reescribirse</b>	<b>273</b>
<b>4.2. Un ejemplo de trabajo de reescritura</b>	<b>275</b>
<b>4.3. El delirio y su interpretación</b>	<b>288</b>
<b>4.4. El <i>incipit</i> de <i>La mansión del tirano</i></b>	<b>295</b>
<b>Conclusión</b>	<b>323</b>
<b>Material de archivo</b>	<b>331</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>334</b>
<b>I. Obras de Carlos Liscano</b>	<b>334</b>
<b>II. Sobre Carlos Liscano</b>	<b>336</b>
<b>III. Bibliografía general</b>	<b>346</b>

## Aclaración y agradecimientos

He ejercido la docencia a nivel terciario en Uruguay desde 1994 y, en los últimos años, dado que el país no proporciona el título de doctor en letras, me vi en la necesidad de buscar un lugar fuera de fronteras en donde realizar el doctorado. En el año 2009 asistí, en Montevideo, a una conferencia de Norah Giraldi Dei Cas. Sus propuestas de trabajo y la relación personal, con ella y Fatiha Idmhand, que desde ese momento se estableció, me llevaron a elegir la Universidad de Lille<sup>3</sup> como lugar de estudio.

He podido realizar esta tesis gracias, también, a la beca obtenida del programa de intercambio y excelencia Erasmus Mundus External Cooperation Window en relación al laboratorio CECILLE (Centre d'Etudes sur les Civilisations, Langues et Littératures étrangères – EA 4074) de la Universidad Lille 3 (Sciences humaines et sociales. Charles-de-Gaulle).

Desde el comienzo, en el año 2010, mi proyecto en proceso se vio beneficiado con la posibilidad de participar en los encuentros organizados por el Institut des Amériques Paris, Réseau NEOS-NEWS Amériques. Esto me llevó a la Universidad Versailles-Saint Quentin en Yvelines (UVSQ) y a Aracaju, Universidad de Sergipe, Brasil y otras universidades de Francia y España. En ese marco formé parte de la organización del Encuentro Internacional *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento* realizado en Montevideo el 26, 27 y 28 de abril 2011.

El intercambio productivo con otros investigadores lo pude realizar también al asistir con asiduidad del Seminario de crítica genética *Manuscritos hispánicos*, organizado por Fatiha Idmhand (CECILLE-Lille 3) y Bénédicte Vauthier (Université de Bern) en el ITEM, París.

Agradezco, aunque no las nombre una a una, a toda las personas que desde estas instituciones me han ayudado para que llegara a este final y especialmente a Norah Giraldi Dei Cas por su apoyo y su confianza.

## **Criterios de citas y abreviaturas**

Lo que Liscano escribió en la cárcel lo cito de *Manuscritos de la cárcel*, Fatiha Idmhand Coord., Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010. En cada caso hago una transcripción a máquina del manuscrito y refiero a la página de esta edición.

Los dos tomos de *Oficio de ventriloquia*, Montevideo, Planeta, 2011, reúnen todos los cuentos éditos, algunos inéditos y las *nouvelles*: “El Informante”, “Memorias de la guerra reciente”, “Agua estancada” y “El trabajo de contar”. Cito por esta edición.

Obra inédita en español (Archivo de Carlos Liscano):

“Vida del cuervo blanco”: Tiene 179 páginas, las primeras 56 corresponden a “El lector salteado”, las que restan a “Vida del cuervo blanco”. Como el texto “El lector salteado” está organizado en fragmentos numerados ; lo cito por fragmentos, así se puede seguir también en la traducción. A “Vida del cuervo blanco” lo cito por páginas.

“Vida del cuervo blanco” fue escrito entre 2006 y 2009. Al citar la página pongo la fecha en que fue concluido y después el número de página que figura en la versión guardada en el Archivo.

Obra inédita:

« El trabajo de recontar. Novela no escrita » : fue terminado en 2012. Para citar pongo la fecha y el número de página, según la versión guardada en el Archivo.

Abreviaturas:

*Oficio de ventriloquia 1* : Ov1

*Oficio de ventriloquia 2* : Ov2

« El trabajo de recontar. Novela no escrita » : « El t.r. »



## Introducción

### I. Literatura y política

Para ubicar la vida y la obra de Carlos Liscano (Montevideo, 1949) es necesario referirse a la sociedad uruguaya de los sesenta y setenta, años de formación para el futuro escritor y de incorporación brusca al mundo adulto. La primera imagen que surge es la de la violencia. Esto plantea problemas desde el comienzo porque la violencia ha pasado a ser de tal manera constitutiva del mundo en que vivimos que es imprescindible especificar en qué se diferencia aquella de la presente. La distinción empieza por lo más obvio: aquella violencia llevó al quiebre de la democracia; recuperada esta, hoy en 2013, la sociedad uruguaya sigue estando atravesada por la violencia, pero no parece estar en juego en este momento la legalidad institucional.

La dependencia económica, el descontento, la formación de un grupo armado revolucionario denominado MLN-Tupamaros, la represión de la guerrilla y del conjunto de la sociedad civil que manifestaba su desacuerdo con la conducción política y económica, y con el carácter autoritario que asumía el partido en el poder, el abuso cada vez más impune sobre las garantías individuales fueron creando algunas de las condiciones que hicieron posible el quiebre. En cierto sentido, la dictadura, establecida oficialmente con el golpe de Estado del 27 de junio de 1973 y la disolución de las cámaras de senadores y diputados, permitió que la violencia que permeaba toda la sociedad pudiera ejercerse sin trabas desde el Estado.

El Uruguay, gobernado por Jorge Pacheco Areco<sup>1</sup>, vivía en “estado de excepción” para usar el concepto del filósofo Giorgio Agamben<sup>2</sup> que ha estudiado el sentido de esta forma de excepcionalidad en las democracias occidentales del siglo XX: es una posibilidad de manifestación de la política o de la vida al margen de lo jurídico que puede estar prevista jurídicamente. Agamben señala su frecuentación a partir de las guerras mundiales

---

<sup>1</sup> Jorge Pacheco Areco se presentó, en las elecciones de noviembre de 1966, como vicepresidente del candidato Oscar Gestido del Partido Colorado. Gestido fue electo y asumió como Presidente en marzo de 1967. Al morir en diciembre el mismo año, Jorge Pacheco quedó como Presidente hasta marzo de 1972 en que asumió Juan María Bordaberry, también del Partido Colorado, electo en noviembre de 1971. Bordaberry encabezó el golpe de Estado del 27 de junio de 1973.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

y anota su vinculación con el presente. Dice que “la declaración del estado de excepción está siendo progresivamente sustituida por una generalización sin precedentes del paradigma de la seguridad como técnica normal de gobierno” (2004: 44). La forma que en Uruguay asumió el “estado de excepción” fueron las “medidas prontas de seguridad” que viabilizaron la instauración de la violencia de la dictadura.<sup>3</sup>

El escritor y abogado Carlos Martínez Moreno, en un artículo escrito en aquellos mismos años urgentes y “crepusculares” para la democracia, explicaba que estas “medidas” existían en la Constitución con “la índole de lo excepcional”. Puntualizaba que “es un instituto diferenciado del “estado de sitio” que prevén otros ordenamientos constitucionales: más restringido, más concretamente delimitado”.<sup>4</sup> Desde 1967 la adopción de medidas prontas de seguridad estaba en manos del Presidente de la República. Según el numeral 17 del artículo 168 de la carta de 1966, que cito parcialmente del trabajo de Martínez Moreno, se toman “medidas prontas de seguridad en los casos graves e imprevistos de ataque exterior o conmoción interior, dando cuenta, dentro de las veinticuatro horas a la Asamblea General”. Las medidas “solo autorizan” a arrestar o trasladar a las personas de un punto al otro del territorio. Martínez Moreno señaló que el expediente dejó de ser extraordinario para recurrir a él cada vez con más frecuencia.

En la frase “medidas prontas de seguridad”, el adjetivo “prontas” quiere decir preparadas, dispuestas, “en estado de ser utilizado” dice el diccionario de María Moliner y también “rápido para hacer la cosa que se expresa”. Tal vez se pueda glosar como “medidas de aplicación rápida”. En el Uruguay de los años que nos ocupan el peligro era la “conmoción interior” aunque se agitaron fantasmas de posibles ataques del exterior. Se diagnosticó una situación de emergencia y se dispusieron “medidas” acordes de respuesta que estaban previstas por el orden jurídico. El problema es el retorno al orden suspendido por el “estado de excepción”. La aplicación de las “medidas prontas de seguridad” no respetó las limitaciones que ellas mismas se autoimponían. Por el contrario, ellas apuntalaron la preponderancia del Poder Ejecutivo y el sistema policial y militar de represión. Se volvieron un mecanismo de poder que empezó a independizarse del control

---

<sup>3</sup> Reinstaurada la democracia, la seguridad, pensada siempre en términos de represión, puede leerse como una secuela.

<sup>4</sup> Carlos Martínez Moreno, « Crepúsculo en Arcadia : La Institucionalidad y su derrumbe a la Uruguaya » en *Uruguay hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina editores, 1971 : 420. Marisa Ruiz y Rafael Sanseviere no siguen el criterio de Martínez Moreno al que yo me atengo. Escriben : « La « agitación » estudiantil y sindical ocupó un lugar privilegiado junto a « la subversión » entre los fundamentos por los cuales a partir de 1968 el gobierno formalizó un « estado de sitio » de hecho mediante el uso permanente de una figura jurídica excepcional llamada « medidas prontas de seguridad » *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Montevideo, Fin de siglo, 2012 : 41.

de la sociedad. Hasta el momento del golpe de Estado, legisladores, periodistas, políticos acusaron los abusos con que se ejecutaban las “medidas prontas de seguridad”.

Los historiadores han analizado este período especialmente difícil que no debería simplificar al mismo tiempo en que tengo que presentar en pocas líneas. No quisiera que quedara la idea de la contraposición entre un ejecutivo fuerte y un legislativo débil y denunciante. José Rilla cerró su estudio sobre los usos de la historia en la política de partidos del Uruguay justo antes del quiebre institucional preguntándose:

¿Por qué razones habría de perdurar la democracia si en el mejor de los casos había entonces una disidencia radical en los modos de concebirla, una incapacidad para encontrarse en un relato que alojara concordias y discordias? Y en el peor, ¿por qué habría de perdurar si casi nadie creía en ella aunque la historia lo autorizara?<sup>5</sup>

No hubo unanimidades en los partidos políticos ni en las cámaras legislativas: el Parlamento aprobó el 10 de julio de 1972 “una Ley de Seguridad del Estado elaborada bajo fuerte presión militar”<sup>6</sup>, que marcó un avance sin vuelta atrás de la violencia institucional.

La tortura era una práctica habitual en cuarteles y comisarías que senadores y diputados y la prensa denunciaban. La respuesta del ejecutivo fue la amenaza y el cierre de medios de prensa. En los discursos de quienes representaban al Poder Ejecutivo el enemigo no era solo la guerrilla armada que actuó desde los años sesenta hasta el golpe de Estado, sino toda persona o grupo que no estuviera alineada en la defensa del gobierno. Las “medidas prontas de seguridad” se ejercían sobre un enemigo cada vez más imponderable en tanto el límite de lo considerado subversivo se borroneaba deliberadamente. El estado de excepción, en principio provisorio, para una situación considerada excepcional (en el sentido de fuera de la norma o de lo habitual), se prolongó cuando aquello que lo justificaba desapareció. En 1972 el MLN-Tupamaros fue derrotado desde el punto de vista militar y las “medidas prontas de seguridad” siguieron rigiendo en la dictadura.

De los países del cono Sur, que sufrieron dictaduras por la misma época, en Uruguay es donde hubo mayor número de presos políticos en relación a la población.

---

<sup>5</sup> José Rilla, *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*, Montevideo, Sudamericana, 2008: 495.

<sup>6</sup> Rilla informa en una nota el apoyo de « Por la Patria » y la Lista 15, dos grupos interiores a los partidos tradicionales, en principio opuestos al avance militar y también al accionar de la guerrilla urbana, *op.cit.* : 481.

Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero, en una investigación reciente, consideran que “la tortura fue el principal recurso de gobierno durante la dictadura”.<sup>7</sup>

Lo singular de aquel momento fue que la tortura se generalizó como una práctica estatal “secreta”, oficialmente negada y desmentida, pero al mismo tiempo argumentada y defendida. Los militares fundamentaron la necesidad de torturar como un “mal necesario” para desarticular el aparato del enemigo; y las derechas civiles aceptaron ese argumento (2012: 90).

## I. 1. Los tupamaros

El grupo guerrillero se configuró en los primeros años de la década del sesenta con militantes originarios de algunos partidos de izquierda y otra gente que ingresaba a la política por ese medio.<sup>8</sup> En un ensayo primero y primordial sobre el “desafío subversivo” Carlos Real de Azúa<sup>9</sup> señaló la índole “extrapartidaria” del movimiento que concitó la adhesión de jóvenes que se iniciaban a la vida política (es el caso de Carlos Liscano) y de “veteranos” que venían de diferentes partidos de la izquierda. Real intentó comprender los resortes interiores de lo que puede denominarse un “llamado a la acción”:

Provenientes unos, como se decía de las disidencias a la línea oficial de los partidos comunista y socialista, del anarquismo, del trotskismo, del maoísmo, de los grupos católicos radicalizados en la última década, el imperativo activista, pragmático parece haberse implantado en ellos como la fuerza y la urgencia de una auténtica vocación, de un llamado que importa la renuncia a cualquier pauta de carrera, a la vida de familia, a toda existencia regular (...) La fraternidad humana trabada en los riesgos comunes de la acción y en el enfrentamiento habitual con la muerte, la convicción de secundar creativamente los designios profundos de la historia, el premio de un “actuar con sentido” han constituido, casi seguramente, algunos, entre otros muchos, de los acicates que han espoleado a esta juventud insurrecta. Este “refugiarse en la clandestinidad”, incluso, operaría en cierta medida como un retorno al gran claustro, cálido, materno, en el que la personalidad se trasmuta y fortalece para nuevas emergencias”. (1988: 94).

---

<sup>7</sup> Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero, *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Montevideo, Fin de siglo, 2012 : 89.

<sup>8</sup> En 1989 el MLNT decidió dejar el camino de la lucha armada y se unió al movimiento político Frente Amplio.

<sup>9</sup> « El desafío subversivo » es el título del capítulo en que Real de Azúa se refiere al tema en su libro *Partidos, política y poder en el Uruguay (1971-Coyuntura y pronósticos)*, Montevideo, FHC, 1988.

Real anota en seguida las “señas” de esa posibilidad de transformación de la identidad.<sup>10</sup> La palabra “seña” tiene los sentidos de “gesto”, “acuerdo”, “marca”: los tres actúan en la interpretación. Real de Azúa dice que la clandestinidad exige el disfraz, el seudónimo, los documentos falsos (1988: 94). Apunta como componentes fundamentales del atractivo de un movimiento como el MLN-T a “la fascinación del secreto” y el espíritu de “secta” (1988: 95): “en toda secta de nuestro tiempo se conjugan ingredientes monásticos e ingredientes militares que representan un tajante contraste con las normas psicosociales de la vida burguesa y de la conducta masificada”. Plantea la idea de un llamado que es siempre personal, que despierta una vocación y que fue escuchado según muestra la historia del Uruguay de esos años.

En un libro al que voy a volver más adelante, Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero<sup>11</sup>, destacan el año 1972 como un momento en que coagularon una serie de tendencias: se endureció el nivel de represión y cambió la percepción en general positiva que la población tenía de la guerrilla:

Durante el año 1972 se condensaron unas mutaciones que se habían ido acumulando durante más de un lustro en las instituciones del Estado y la subjetividad colectiva. Representaron un viraje cultural que tuvo como uno de sus rasgos más sobresalientes el nuevo costo de la disidencia. La amenaza del poder se concentrará cada vez más en ataques a la integridad de las personas en las modalidades de encarcelamiento, tortura y muerte. Semejantes formas de violencia no fueron novedades de ese año, pero sí lo fueron su magnitud y la secuencia de actos políticos, legislativos y jurídicos que legitimaron e hicieron permanentes unos rasgos de “brutalidad política” que hasta entonces eran tendencia.

Así es que durante 1972 se estableció un nuevo orden de relaciones entre las personas y el Estado cuyo organizador conceptual y operativo pasó a ser un consenso de guerra (2012: 67). Ruiz y Sanseviero dicen de los tupamaros: “En pocos meses pasaron de protagonizar una épica revolucionaria casi triunfante a ser víctimas de un poder cuyo designio y práctica fueron destruir a las personas militantes y todo lo que representaban” (2012: 67). Las condiciones relativamente “laxas” de las cárceles variaron radicalmente “en la primera mitad de 1972. En ese lapso se imprimió en el discurso y la práctica estatales un

---

<sup>10</sup> « Refundición » dice el texto de Real. Tal vez sea una errata y haya querido escribir “refundación”. De todas maneras es sugerente el sentido de “refundir”: 1. fundir de nuevo. 2. Fig. Dar nueva forma a una obra literaria, particularmente de teatro. Diccionario de uso del español de María Moliner.

<sup>11</sup> Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero, *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Montevideo, Fin de siglo, 2012.

giro hacia la derecha en el que « la sedición y los sediciosos pasaron a constituir otro que debía ser erradicado a cualquier precio y en cualquier modalidad de acción” (2012: 68).

Lo antedicho no es solo una breve introducción política para explicar un momento de la sociedad uruguaya pues Carlos Liscano (Montevideo, 1949) fue protagonista de esa historia. Estaba cursando la Escuela Militar de Aeronáutica cuando, el 14 de agosto de 1970, fue arrestado durante tres meses por indisciplina. A comienzos de 1971 se integró al MLN- Tupamaros.<sup>12</sup> Fue apresado de nuevo el 27 de mayo de 1972 y estuvo en el penal de Libertad<sup>13</sup>, una cárcel para presos políticos, hasta marzo de 1985, cuando el parlamento de la democracia recuperada votó una ley de amnistía.

Me interesa retomar el desplazamiento del foco de atención, realizado por Real de Azúa en su ensayo, desde los tupamaros hacia la situación en la que surgieron, para pensar la dimensión de la crisis vivida en aquellos años. Real creó la imagen de una sociedad que se volvía testigo de sí misma para explicar el impacto ideológico, moral y en la sensibilidad que las acciones del MLN causaron a comienzos de la década del sesenta:

el grado y la permanencia de esa atención permitiría hablar, incluso, de una sociedad que, en forma fuera de lo común, se hace espectadora de algo que ocurre dentro de sí misma -inesperado, revulsivo, perturbador y, para algunos catártico- y que, como espectadora se divide en bandos, no sin una ancha faja intermedia de indefinición y ambigüedad. (1988: 89).

Voy a partir de la hipótesis de que es posible pensar un paralelismo entre la vivencia colectiva y la personal de una crisis. La cita de Real de Azúa señala como forma de contestación social ante lo imprevisto y brutal, que la misma sociedad engendra, la división interior y la actitud de testigo de sí que arrastra a posiciones muy diferentes aunque todas, en principio, con cierta dosis de pasividad: la formación de “bandos” o la atención expectante cuando no se han podido elaborar reacciones adecuadas. En este análisis voy a trabajar con la idea de que el surgimiento del escritor a partir del desdoblamiento interior es una manera de decir y transformar la aguda crisis personal (y social) vivida en prisión.

Este paralelismo solo puede plantearse con matices: si bien la crisis de una sociedad solo puede ser vivida por los individuos que la habitan, ella puede desencadenar o no la individual. También es cierto que, en alguna medida, las sociedades y los individuos siempre están en crisis, pero la que vivió la sociedad uruguaya antes de la dictadura fue

<sup>12</sup> Comunicación electrónica del 9.5.2012.

<sup>13</sup> Así se llama porque está al lado de una ciudad llamada Libertad. La ironía es involuntaria.

distinta porque llevó a la pérdida de la democracia. Dos preguntas resonarán a lo largo de este trabajo: ¿Aquellos individuos que han vivido grandes crisis históricas y sociales se vuelven más flexibles o aptos para atravesar otras de escala social o personal? y, al revés, ¿el atravesar una profunda crisis íntima los vuelve más aptos para hacer lo mismo en una colectiva?

Liscano creció en un barrio popular de Montevideo. A partir de la primera juventud hizo una carrera militar y después se comprometió con el MLN-T: estructuras de poder muy rígidas, que más allá de sus grandes diferencias, comparten un criterio de jerarquía en base a códigos, reglas y procedimientos estrictos. Llevó, por un tiempo, como otros muchos tupamaros, una vida escondida.<sup>14</sup> Como señalaba Real de Azúa en el fragmento antes citado, la pertenencia al grupo guerrillero movilizaba no solo la pasión y la entrega, también la convicción, la aceptación del sometimiento a planes compartidos de corto y largo plazo y una noción rigurosa de la disciplina.

Una de las líneas de este trabajo quiere responder a la pregunta sobre cómo se transforma el militante en el escritor que hace del acto de escritura el centro de su vida. Mi intención es atender dos aspectos: de qué manera aquello devino esto y qué hay de aquello en esto. Voy a considerar como paso intermedio (en el sentido de que está en el medio y también como mediador) la aniquilación: la derrota política y la violencia sufrida por el sujeto en la cárcel y la tortura. En el capítulo 1 me detendré en el análisis del delirio: de qué manera a un primer delirar no compartible le siguió un segundo delirar que encuentra su cauce, su manera de devenir otro, a través del lenguaje y la ficción.

La “pasión y entrega” se trasladó de la política a la literatura cuando esta emergió en la cárcel. En términos de sustituciones, la literatura parece ocupar mejor ese lugar que las matemáticas que Liscano contó haber abandonado porque no podía avanzar solo en sus estudios. Fue en prisión que Liscano decidió dejar de pertenecer al MLN. La literatura exige un sujeto más descompuesto, menos previsible, más inseguro que un militante. Al mismo tiempo, hay algo inderrotable en el individuo que sobrevive al castigo máximo de la “isla” -así llamaron los presos a la celda de castigo, de aislamiento total, del Penal de Libertad- recuperando algo guardado, íntimo, tal vez olvidado: ser escritor.<sup>15</sup> Deseo y voluntad que debe haber alimentado, en principio sin saberlo, con las lecturas que la cárcel

---

<sup>14</sup> Le pregunté si había vivido en la clandestinidad. Contestó: “No fueron años de clandestinidad en el sentido de que viviera clandestino, usara documentos falsos o cosas así. La vida era clandestina porque nadie sabía a qué me dedicaba y casi nadie sabía dónde vivía”. Comunicación electrónica 9.5.2012.

<sup>15</sup> Liscano anotó en el diario que fue llevando en Suecia el 12 de diciembre de 1988 que “desde 1972, en que me detuvieron, escribía yo a veces poemitas” (“10 diciembre 1988”).

hizo posible. El preso se encuentra a sí mismo como sujeto en las palabras de los otros, leyendo a autores que admira.

Plantear como un eje de comprensión la del sujeto que sobrevive a una situación extrema puede generar el riesgo de un énfasis romántico. En cierto sentido solo las potencialidades, las fuerzas, las experiencias que cada individuo descubre en sí le permiten persistir cuando el designio en el que está inserto es el de la destrucción física o mental. Ser capaces de percibir esto no implica caer en una sobrevaloración del poder del individuo. Este solo existe en relación con los otros, exteriores e interiores a sí mismo. La conformación social de la subjetividad es un presupuesto inevitable.

Es especialmente sugerente la imagen creada por Real de Azúa de una sociedad que se vuelve testigo de sí misma en una situación extrema, y me propongo explorarla en el caso de Liscano, porque la obra de Liscano parece duplicar ese procedimiento. Su literatura puede leerse como el testimonio de la división de un sujeto que se mira a sí mismo y descubre en el otro interiorizado la violencia de la que es víctima y portador al mismo tiempo. En una entrevista realizada en la Universidad de Angers, en noviembre de 2012, Liscano explicó que empezó a escribir no con una finalidad estética o literaria sino para mantener el equilibrio mental. Así surgió su primera novela, ha dicho; después escribió para ser escritor<sup>16</sup>. Liscano ha vuelto a ese momento muchas veces a lo largo de los años. Cito esta entrevista porque es la última que conozco y porque me permite formular, desde el comienzo, la pregunta: ¿la escritura es la manera de hacerse sujeto de lo vivido, de transformar el dolor y el delirio en algo diferente?

Esa primera obra surge, como analizaré más adelante, inscrita en la tradición de la literatura, de las renovaciones del lenguaje del modernismo literario, de su autorreferencialidad. Liscano logra crear una literatura que lo trasciende y lo “salva” porque al “escribir” primero en su mente, y después en papel *La mansión del tirano*, sale del caos mental generado por el castigo; y también porque al lograr trascendenderse, se estabiliza, se reafirma como creador, en el sentido más primitivo: alguien capaz de crear algo que existe fuera de sí y que solo surge de lo que tiene en sí (como fuente e instrumento).

---

<sup>16</sup> La entrevista se encuentra en <http://www.google.com/url?sa=X&q=http://www.univ-angers.fr/es/investigacion-1/actualidades/carlos-liscano.html>.



En un trabajo sobre el dolor y la violencia a partir de dos obras de teatro : *Resiliencia* de Marianella Morena<sup>17</sup> y *El Dolor* de Marguerite Duras: Marta Labraga, psicoanalista y crítica literaria, plantea que « el hilo conductor es el de la creación artística como camino de subjetivación a través de los límites de toda elaboración de lo traumático, por el tratamiento de un tema que siempre promueve, también, el deseo de callar ». <sup>18</sup> Me propongo estudiar en la obra de Liscano un proceso similar: el devenir sujeto a impulsos de escritura y de silencio.

La idea de salvación se va transformando al mismo tiempo que la vida de quien escribe. Liscano apunta en *El escritor y el otro*:

Era la noche de la liberación y era la noche más dura de mi vida. Creo que lo que me salvó de hundirme en la desesperación fue que me di cuenta de mi situación y que tenía un personaje para alimentar: el escritor que había inventado en la cárcel. Me dediqué a él. Esa fue mi salvación. Aunque suene exagerado y ridículo, haber inventado una voz, haber inventado a M, me salvó. Sí, me salvó, yo lo creo, lo digo, lo escribo. Pero me salvó ¿de qué? ¿De no haber sido yo, de no dejarme ser el que necesariamente debería ser, aquello para lo que había nacido? ¿Qué otra cosa hubiera sido si no me hubiera puesto a escribir? (2007: 43).

Trataré de interpretar, a partir de sus escritos, de qué manera va cambiando la idea de salvación al mismo tiempo que se mantiene: cómo la escritura “salva” al hombre del delirio y cómo el haberse creado un personaje de escritor lo « salva » del vacío que significa para él la salida de la cárcel.

## **I.2. La democracia recuperada: la negación y la impunidad**

La sociedad uruguaya salió de la dictadura cívico-militar (1973-1985) con elecciones condicionadas (sin que se pudieran presentar dos de los principales líderes políticos y con parte de las fuerzas de izquierda proscripta) y sin una postura de consenso sobre la necesidad de juzgar los crímenes perpetrados.

No hay unanimidad en la interpretación sobre lo que sucedió entre los años sesenta y el fin de la dictadura. La noción de que hubo una guerra es la que han defendido los que

---

<sup>17</sup> « Resiliencia » de Marianella Morena es una adaptación teatral de *El furgón de los locos* de Carlos Liscano.

<sup>18</sup> Marta Labraga, « Fronteras del dolor y la violencia en escena : *Resiliencia* de Marianella Morena y *El Dolor* de Marguerite Duras » en *El compromiso a escena*, Dora Sales (Ed.), Cádiz : Festival Internacional de Teatro, 2009.

participaron en el enfrentamiento armado: los militares y los integrantes del MLN-T. En cierta medida se formalizó en la idea de que lo sucedido se podía explicar porque hubo “dos demonios” enfrentados. Tuvo un fuerte sostén en el que fue el primer Presidente de la democracia de la posdictadura: Julio María Sanguinetti, dirigente del Partido Colorado, el mismo de Juan María Bordaberry que encabezara el golpe de Estado de 1973. Señalar que en el año 1972 el MLN-T estaba derrotado militarmente, lleva a otra línea explicativa: el terrorismo de Estado, consolidado con la dictadura, adelantado por las “medidas prontas de seguridad” en los años previos.

La pelea para que se realice justicia por los crímenes y abusos cometidos durante la dictadura sigue presente en la sociedad uruguaya. Es un proceso largo e intrincado en el que solo voy a destacar algunas situaciones para apuntalar la posible comprensión de ciertos rasgos del testimonio posdictadura y la particular respuesta intelectual y creadora de Liscano. En su *Historia contemporánea del Uruguay*<sup>19</sup> Gerardo Caetano y José Rilla consideran que “uno de los momentos más dramáticos del gobierno de Sanguinetti comenzó cuando los jueces llamaron a los tribunales a los militares acusados de flagrantes violaciones a los derechos humanos durante la represión y la dictadura”. El Tte. Gral Medina uno de los militares de la dictadura que fue mantenido en el cargo de Comandante del Ejército en la democracia y después nombrado Ministro de Defensa, guardó las citaciones judiciales y se negó a darles curso. Como solución a la situación, “en el invierno de 1986”, el Poder Ejecutivo envió al Parlamento un proyecto de ley de amnistía a los militares que habían cometido delitos en la dictadura:

Tras intensas discusiones adentro y afuera del Parlamento, la finalmente llamada “Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado” (nombre efectivamente elusivo para una iniciativa cuyo objeto central era evitar el juzgamiento de policías y militares acusados por violación a los derechos humanos) fue sancionada en el Parlamento, en un clima de gran tensión, en diciembre de 1986 (2005: 394).

Al mes siguiente se constituyó la Comisión Nacional Pro Referendum con el objetivo de conseguir firmas para plebiscitar la permanencia de la ley. El 16 de abril de 1989 las fuerzas que reclamaban verdad y justicia perdieron ante un 54% de uruguayos que decidieron perpetuar la impunidad.

---

<sup>19</sup> Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*, Montevideo, Fin de siglo, 2005.

Ese año, Liscano, que vivía en Suecia desde fines de 1985, proyectaba el primer viaje de retorno a Uruguay. Anotó en su diario el 24.4.89:

En Uruguay más del 50% de la gente votó amarillo. Se da así el caso, probablemente único en el mundo, en que la mayoría de un pueblo amnistía a quienes los reprimieron, torturaron, y les metieron el miedo hasta en la sangre. Me pregunto qué hubiera ocurrido si en 1985 el gobierno llama a plebiscito para amnistiar a los presos políticos. Quizá, con un poco de propaganda, no mucha, de parte de la derecha, todavía estaríamos allá, en libertad<sup>20</sup>, por mayoría popular. (Cuaderno 2).

En el caso paradigmático del genocidio nazi y en el más cercano del terrorismo de Estado en Argentina hubo una instancia de indagación oficial: los juicios de Nüremberg y el Juicio a las Juntas<sup>21</sup> respectivamente, que, más allá de reparos de toda índole, realizaron el gesto de hacer justicia y liberaron la palabra, pusieron en circulación lo sucedido. Eso no sucedió en la sociedad uruguaya.

El artículo 4 de la Ley de Impunidad establecía que debía investigarse los casos que involucraran a niños desaparecidos.<sup>22</sup> Debía someterse al Poder Ejecutivo la decisión de juicio. Los gobiernos colorados y blanco que se sucedieron con el regreso de la democracia negaron aun la posibilidad de cumplir con ese artículo. Recién a partir de 2005, cuando el primer gobierno del Frente Amplio, los casos que el poder Judicial remitió al Poder Ejecutivo para decidir si estaban o no amparados por la Ley de Impunidad, fueron excluidos de su amparo y, por lo tanto, la justicia empezó a actuar. La posibilidad de saber sobre la estructura de poder, el funcionamiento interno y las responsabilidades durante la dictadura depende fundamentalmente de la actuación de la justicia. Los testimonios que empezaron a aparecer desde la vuelta democrática inevitablemente aportaron la visión de las víctimas y escasas visiones de los victimarios.

El “caso Gelman” puede tomarse como representativo del nudo de conflictos e intereses que trabaron el conocimiento de la verdad en la posdictadura. Resulta especialmente pertinente para nuestro trabajo porque en él intervino Liscano como periodista y escritor. La familia del poeta argentino Juan Gelman fue víctima del terrorismo

<sup>20</sup> Libertad es el nombre de la cárcel en la que estuvo preso.

<sup>21</sup> El 15 de diciembre de 1983 el entonces Presidente de la República Argentina, Raúl Alfonsín, por medio de dos decretos ordenó enjuiciar a los dirigentes de las organizaciones guerrilleras ERP y Montoneros y procesar a las tres juntas militares que habían estado en el poder desde el golpe de Estado de 1976 hasta la guerra de las Malvinas.

<sup>22</sup> El artículo 4 de la Ley de Caducidad dispone la investigación de los casos relativos a “personas presuntamente detenidas en operaciones militares o policiales y desaparecidas así como de menores presuntamente secuestrados en similares condiciones”.

de Estado y del plan Cóndor.<sup>23</sup> A fines de 1976, su hijo Marcelo de 20 años y su nuera, María Claudia García, de 19 años, embarazada de 6 meses, fueron secuestrados en Buenos Aires y llevados al campo de exterminio llamado Automotores Orletti. Marcelo fue ejecutado y su cuerpo apareció 13 años después al fondo del canal San Fernando. Tras años de búsqueda, entre 1999 y 2000, Gelman logró obtener datos fundamentales que indicaban que su nuera había sido trasladada a Uruguay y que había dado a luz en nuestro país. Solicitó ayuda del gobierno uruguayo y debió enfrentar la negativa del presidente Julio María Sanguinetti. Su sucesor en el gobierno, Jorge Batlle, del mismo Partido Colorado, en principio, respaldó la investigación de Gelman. En el 2000 se anunció la aparición de Macarena Gelman, la nieta del poeta. Gelman pidió a Jorge Batlle la localización y entrega de los restos de su nuera. En 2003 Batlle incluyó el caso de María Claudia García bajo el amparo de la ley de impunidad, lo que significó el archivo del caso. En el 2004 Liscano publicó *Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman*<sup>24</sup> en el que expuso paso a paso las complicidades y las mentiras de quienes estaban en ejercicio del poder para proteger a los asesinos y usurpadores de niños.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Así se llamó el plan de coordinación de las dictaduras, en principio, de Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia en las décadas del setenta y ochenta. Significó el seguimiento, encarcelamiento, tortura, asesinato de los opositores atravesando fronteras.

<sup>24</sup> Carlos Liscano, *Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2004.

<sup>25</sup> La pelea por la realización de la justicia continúa hasta el día de hoy. Señalo en esta nota algunos momentos de un recuento que es demasiado minucioso para la introducción y sin duda insuficiente para dar cuenta de todas las vicisitudes vividas. Macarena Gelman apeló a la Corte Interamericana de Derechos Humanos que el 24.2.2011 señaló la obligación de tipificar “desaparición forzada” en el caso de María Claudia García de Gelman y otros de similares características, como el de Elena Quinteros. Desoyendo el fallo de la Corte internacional el 17.2.2012, el tribunal penal (caso Elena Quinteros) confirmó la condena de Juan Carlos Blanco por homicidio. La figura de la “desaparición forzada” fue creada en Uruguay mediante la ley 18.026, aprobada en 2006. Según el tribunal esta ley no puede aplicarse a hechos delictivos anteriores a su vigencia. El tribunal se basa en los datos de la Comisión para la Paz sobre cuándo se mató a Elena Quinteros, pero el cuerpo no ha aparecido. El 27.10.2011 El Parlamento aprobó la ley 18.831 derogatoria de la Ley de Caducidad. La Ley cataloga los “delitos cometidos en aplicación del terrorismo de Estado hasta el 1º de marzo de 1985 como de lesa humanidad”. La situación sigue siendo conflictiva. Walter Pernas en “Ojos y oídos vendados” “Caso Quinteros: Poder Judicial expone a Uruguay a nueva condena internacional”, *Brecha*, 24.2.2012, anuncia en el colgado: “Un tribunal penal desoyó el fallo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) al negarse a aplicar el delito de desaparición forzada para condenar al ex canciller de la dictadura, Juan Carlos Blanco, por su responsabilidad en el crimen de la maestra y militante del PVP Elena Quinteros. La sentencia se basa en jurisprudencia de los años cincuenta y en el cuestionado informe de la Comisión para la Paz”. Empieza: “A pesar de que Uruguay fue condenado por la Corte Interamericana como un Estado violador de los derechos humanos, y en su sentencia obliga al Poder Judicial a tipificar la desaparición forzada, el Tribunal de Apelaciones Penal de Tercer Turno decidió, por unanimidad, no aplicar esa figura sino la de homicidio muy especialmente agravado, a fin de no “violentar” principios generales del derecho, como el de irretroactividad de la ley penal o el de la ley más benigna para el reo, según la resolución a la que accedió *Brecha*”. El 15 de febrero de 2013 la Suprema Corte de Justicia resolvió el traslado de la jueza Mariana Mota de lo penal a lo civil. La jueza estaba especialmente dedicada al juicio de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura y no había pedido el traslado. Las organizaciones de defensa de los

En otro plebiscito convocado el 25 de octubre de 2009 para cambiar la constitución y anular la Ley de Caducidad, durante el primer gobierno de izquierda en el Uruguay, quienes pedían por verdad y justicia volvieron a perder. La segunda campaña por la anulación de la Ley de Caducidad coincidió con las elecciones nacionales, realizadas el último domingo de octubre de 2009. Una imagen, en circulación en esos días, podría dar una dimensión de lo ambiguo y no resuelto de este momento histórico. El 23 de octubre de 2009 el poder Ejecutivo dispuso que a las 22hs. se emitiera por Cadena Nacional de Radio y Televisión un mensaje de la Coordinadora Nacional por la Nulidad de la Ley de Caducidad.<sup>26</sup> El mensaje consistió en una breve argumentación realizada por siete hijos de detenidos desaparecidos sobre por qué votar por reformar la constitución para anular la Ley de Caducidad. Dos de ellos plantearon la necesidad de “dejar de ser víctima”.

### I. 3. El ciclo de la memoria

José Rilla anotó la existencia de dos “marcas” de la transición democrática: la restauración y la impunidad que denotaban “una relación con el pasado “no del todo “sana”, no del todo “valiente”, pero en cualquier caso, creo, todavía no ponderada en sus implicaciones más pesadas” (2008: 455). En esta escena, Rilla coloca como telón de fondo la globalización y la posmodernidad que cambiaron las relaciones con el espacio y el tiempo. “Es la historia de la opacidad del pasado, simultánea con su patrimonialización, de la que se quejaba Pierre Nora” (2008: 456). Me interesa retomar una reflexión de Rilla para pensar la íntima relación de lo social y personal en el acto de recordar:

Por sí mismo , el pasado no deviene usable en la lucha política; es una base de autoridad argumental solo en manos de agentes, de actores que son de un modo u otro políticos. Si seguimos por la antigua ruta de Halbwachs, ha de tenerse presente que recordar es una forma de acción social, una actividad socialmente construida y retóricamente organizada que se desarrolla dentro de la comunidad de memoria (2008: 109).

Después de la dictadura, los grupos que reclamaban justicia enarbolaron la noción de un “deber de memoria” como una consigna en lucha contra el olvido y la negación

---

derechos humanos y sectores de la izquierda consideraron que la decisión respondía al deseo de obstaculizar la realización de justicia en relación a los crímenes de la dictadura (*La diaria*, 21.2.2013). El 22 de febrero de 2013 la Suprema Corte de Justicia declaró inconstitucional a la ley 18.831 que consideraba delitos de “lesa humanidad” y por lo tanto imprescriptibles a los perpetrados durante la dictadura (Walter Pernas, “Nuevos desafíos contra la impunidad”, *Brecha*, 1.3.2013).

<sup>26</sup> Lo pasó solo canal 5, el canal del Estado.

promovidos desde el poder. La frase ató la memoria a la noción de deuda y de obligación: a una función reparadora y un imperativo moral y político. Ante la omisión de la justicia, los testimonios se colocaron en el lugar de la prueba, aunque no pudieran cumplir con sus exigencias de verificación. En ese juego de fuerzas establecido, la sociedad pareció necesitar que las víctimas siguieran en su papel de tales, entorpeciendo el proceso liberador de asumir su historia y salirse de la estereotipia del sufrimiento inmerecido para seguir por otros caminos.

Hugo Vezzetti en *Pasado y presente*<sup>27</sup> y Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*<sup>28</sup> hicieron aportes críticos fundamentales para la comprensión de los años posteriores a la dictadura argentina en relación a los discursos sobre la memoria. No voy a glosarlos, dejo constancia de que fueron una fuente de inspiración importante para pensar sobre la memoria en disputa del Uruguay de la posdictadura. Anoto algunos criterios que tomé como guía de mi trabajo: en Vezzetti la idea de que el estudio de la memoria necesitaba interrogar a esa misma categoría y la de que el terrorismo de Estado “sacó a luz lo peor de la sociedad” argentina. En Sarlo: el análisis del giro subjetivo y la premisa de que “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también recordar” (2005:26).

En un artículo del año 2004 Andreas Huyssen<sup>29</sup>, lector del libro de Vezzetti antes citado planteaba un tema que no ha estado presente en la reflexión uruguaya de los últimos años: la posibilidad de una ética del olvido. Advierte que “aún formas políticamente deseables de olvido darán resultados que distorsionan y erosionan la memoria” y que hay que entender la manipulación de la memoria en la esfera pública y sus consecuencias para recuperar lo más posible. Analiza dos ejemplos: el “olvido” de los bombardeos de los Aliados de las ciudades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial y el “olvido” de la condición de guerrilleros de los desaparecidos en el proceso de recuperación democrática en la Argentina. Los atentados en la guerrilla urbana a principios de la década de 70 “tuvieron que ser “olvidados” (silenciados, desarticulados) para conseguir un consenso nacional de memoria que emerge en torno de la figura del desaparecido como víctima inocente”. Mientras en Argentina se libró una lucha entre la reivindicación de los caídos como víctimas o como combatientes, en Uruguay el problema no adquirió visibilidad,

---

<sup>27</sup> Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

<sup>28</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.

<sup>29</sup> Huyssen, Andreas, “Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público” en INTERCOM. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 30 de agosto a 3 de setembro de 2004. PUC-RS, Porto Alegre.

aunque es posible pensar que estuvo presente de manera escondida y que así condicionó algunas decisiones.

Resulta particularmente interesante que Huyssen, al explicar el proceso de recuperación de la memoria de los bombardeos de las ciudades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial parta de un libro de ensayos de W. G. Sebald (*Luftkrieg und Literatur*, 1999) de gran éxito, y considere después el de un historiador. Creo que el dato dice algo sobre quienes se han comprometido con la escritura : el ejercicio de libertad que ella exige hace que sus testimonios vayan más allá de acuerdos políticos y verdades aceptadas. En ese sentido, la literatura compite con el discurso historiográfico en la búsqueda de la verdad. Un libro como *El furgón de los locos* (2001) de Liscano, que intenta entender la función y la personalidad del torturador, u *Oblivion* (2007) de Edda Fabbri<sup>30</sup> que vincula el olvido al perdón, no pensado institucionalmente (junto a algunas declaraciones de las víctimas como las de la campaña publicitaria 2009 referida antes) señalan una nueva inflexión en el ciclo de la memoria.

Me planteo estudiar el testimonio de Liscano en *El furgón de los locos* en relación al desarrollo de los testimonios que en la sociedad uruguaya fueron dando cuenta del horror de la dictadura, por un lado, y en función de la evolución de su obra y el proceso de subjetivación que su manera de concebir la literatura implica.

#### **I. 4. Migrancia y reelaboración política**

El que Liscano se “bajara” del MLN en la cárcel fue un paso importante para escribir, pues precisaba de una libertad interior que tal vez solo pudiera lograrse con el acto explícito de la desagregación. La idea de la literatura que había elaborado en los primeros años de reclusión así lo exigía. Anota en el diario de la cárcel el 5.6.82 :

La literatura debería ser un ejercicio riguroso. Si la literatura, si el hacer literatura es un acto de conocimiento, entonces la literatura debe ser una disciplina intelectual, una sistemática, una analítica, una poderosa herramienta que permita ahondar en nosotros. ¿Qué otra cosa puede ser? (2010 : 84).

Para poder evaluar en qué medida podía ser necesario dejar de ser un militante sería bueno tener presente el peso que tuvo en los sesenta y primeros setenta la noción del

---

<sup>30</sup> Edda Fabbri fue integrante del MLN-T y estuvo presa en el Penal de Punta de Rieles durante la dictadura.

compromiso del intelectual, que, en su versión más extrema, significaba el sometimiento de la obra a un deber ser revolucionario. En el diario de Liscano se encuentran testimonios de discusiones con otros presos sobre el mensaje revolucionario esperable de la obra artística. Anota el 25.1.83 en su diario:

Largo tiempo desde el último día de escritura. ¿Los planes del año anterior? No cumplidos. Anoto hoy porque ayer acabé una lectura en voz alta de NO HAY SALIDA –lo que está pronto, embrión, borrador, 1/3 del total-. Terminé esa lectura para otro –unas 6 horas- y los resultados son más o menos estos: A mí no me conformó, pero por razones distintas que al escucha. Pienso que el problema tal vez radique en que el monólogo no esté dirigido a nadie, no tiene oyente potencial, y de esa forma me olvido de a ratos que se trata de un monólogo y hago una exposición en estilo “científico”. El que escuchaba entendió poco, sobre todo al principio, al final un poco más. Se aburría espléndidamente. Por curiosidad continuaba escuchando. Sirvió la lectura porque de inmediato –cuándo no- saltó la cuestión política. No me interesa discutir el carácter rev. o no de lo que escribo, pero alguna respuesta tuve que dar, sin mayor esmero. De resultas improvisé más o menos así. La novela, género burgués, sirve para entretener, informar, persuadir. Se puede usar para difundir ideas, “hacer el cuento”, “la realidad”, “buenos” y “malos”. Es una herramienta (arma fue la palabra usada por el otro). Pues bien, si hay un nivel en que puede usarse para difundir ideas, “buenos contra malos”, etc., hay otro plano -que es el que me interesa- en el que tomando la forma novelística -burguesa-, dominándola, se apunta a un nivel más profundo y es el desarme del lenguaje de la burguesía, ~~donde~~ al centro de sus valores y su cultura. Uso más eficiente y contundente que el del simple “cuento”. Para ello se necesita imaginación -por descontado- pero también conocimiento y dominio del lenguaje y la forma literaria que se maneja. Dominio de la cultura, de lo más sagrado de la cultura burguesa, para así, de esa manera, poder derrotarla primero, mostrando la relatividad, la historicidad y la caducidad de sus valores y el uso envenenado que de ellos se hace. Y, luego, apreciando nuevas vías para la literatura. Pero ahí no queda todo, la lucha hay que darla “en casa” (esto no lo dije) porque la imbecilización mediante el lenguaje hablado desde los medios masivos de comunicación (basta escuchar un relator de fútbol por radio) hace impacto en todos los estratos ideológicos y tiene su reflejo en la falta de rigor con que se habla “en casa”. Nada más burgués que este hablar por hablar, que este caos de palabras (y de pensamientos) porque -y aquí se apunta bien hacia adelante en la historia - sobre bases más racionales de convivencia el hablar debe ser -como se dice en NO HAY SALIDA-un ejercicio riguroso. De lo contrario ¿las comunicaciones, las relaciones entre los hombres deberán seguir siendo como ahora, con el ^m lenguaje usado en la ^m forma?; ¿el s. cambiará casi todo, pero no el lenguaje?; ¿es posible que algo cambie sin que cambie el lenguaje?<sup>31</sup> (2010 : 94).

---

<sup>31</sup> Dejo constancia de algunos problemas planteados a partir de la transcripción: la abreviación “rev.” por revolución puede responder a un acto de autocensura. Aparecen muy pocas palabras cortadas en los



La cita es larga, pero interesa especialmente, porque da testimonio de las expectativas de los primeros lectores de Liscano, otros militantes políticos como él, y porque señala la conciencia de un cambio en la noción de la dimensión política de la literatura. Lo importante no está en lo que dice, en su mensaje sino en la lucidez de un lenguaje que pelea con los estereotipos y las frases hechas, es decir, todo lo que inhibe el pensamiento.

En los años anteriores a la prisión de Liscano, cuando era un militar y un militante político, había sido muy discutido el tema de las relaciones entre la revolución y la literatura. En cierta medida, la posición que sostiene en el diario de la cárcel continúa una de las alternativas del debate: la idea de que lo revolucionario era hacer una literatura revolucionaria. Fue una polémica extensa e intensa que sacudió a los intelectuales latinoamericanos. No voy a dar cuenta de ella, pero quiero recordar una de sus manifestaciones: el intercambio entre Oscar Collazos y Julio Cortázar<sup>32</sup> y fundamentalmente la respuesta de este último, pues es fuerte el lazo entre lo que plantea el autor de *Rayuela* y *62 modelo para armar* y las reflexiones de Liscano en su diario. En su respuesta Cortázar reivindica, por ejemplo, la posibilidad de narrar sin historia:

una literatura que busca internarse en territorios nuevos y por ello más fecundos, no puede ya acantonarse en la vieja fórmula novelesca de narrar una historia, sino que necesita tramar su estructura y su desarrollo de tal manera que el texto de lo así tramado alcance su máxima potencia gracias a ese tratamiento de implacable exigencia. (1987: 133).

Defiende la noción de “realidad autónoma” postulada por Vargas Llosa y dice que la obra: “es ese laboratorio en el que un novelista opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra y la forma y la narración misma”. (1987: 134-135).

---

manuscritos. En cambio, la abreviación de “mismo” por <sup>^</sup>m (el acento circunflejo va sobre la m, pero la máquina no me permite hacerlo) sí responde a la necesidad de abreviar. Tengo dudas sobre la transcripción de “caer”, pero creo que es lo que dice el manuscrito. La palabra “cambiará” aparece borroneada en su primera sílaba, pero es indudable de que es eso lo que dice. El autor me dijo que “s.” es la abreviación de “socialismo”. Estas puntualizaciones exijan, tal vez, adelantar que una línea de trabajo de esta tesis se apoya en el trabajo con su archivo y sus manuscritos. Detallo en otro apartado de esta Introducción.

<sup>32</sup> Es un amplio debate del que no voy a dar cuenta, pero me interesa citar como referencia la polémica entre Oscar Collazos y Julio Cortázar recogida en *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987 (prólogo de Hugo Achugar). Oscar Collazos publica “La encrucijada del lenguaje” en *Marcha*, Año XXXI, Nos 1460 y 1461, 30.8 y 5.9, 1969. Julio Cortázar, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar” en *Marcha*, Año XXXI, Nos 1477 y 1478, 9 y 16.1.1970.

Creo, sin embargo, que se puede señalar un matiz de diferencia importante entre el planteo de Cortázar y el de Liscano y que este se explica fundamentalmente porque Liscano escribe después de la demolición: de la derrota, la cárcel, la tortura. Cortázar quiere abrir puertas para decir un mundo nuevo, que cree posible y en el que encuentra un lugar aunque este sea conflictivo. Trataré de indagar en esta tesis de qué manera Liscano tiene que preguntarse por los fundamentos mismos del lenguaje, desmontarlo y transformarlo porque comprende su intimidad con el pensamiento, cómo será necesario reconocer que algo intrínseco a la conciencia personal y colectiva fue dañado por la violencia. Por eso el acto político pasa a ser la lucha contra la negación, la destrucción de estereotipos y la liberación de la imaginación.

Desde otra perspectiva, la cárcel era una posibilidad para un militante del MLN-T en el Uruguay de los años sesenta y setenta. Fue para Liscano el elemento “aleatorio”, imprevisible, que hizo que un hombre que había hecho el liceo militar y había apostado a la guerrilla, redescubriera su vocación de escritor.<sup>33</sup> Después de la lectura, de una larga preparación que hizo que el futuro escritor atesorara recursos y fuera decantando una tradición dentro de la literatura, la crisis vivida en la “isla” hizo surgir al escritor. Me interesa analizar de qué manera en la concurrencia de lo arbitrario opresivo (la cárcel) y lo sistemático, en la medida de lo posible (el estudio de las matemáticas primero y de la literatura después), se generó un espacio en el que irrumpió algo nuevo gracias a una transformada conciencia del lenguaje. (Capítulo 1)

Quiero preguntarme por el sentido que tiene en su literatura el acto de tomar la palabra, pues siempre hay alguien que monologa: habla, piensa, duda, se desdice. Será necesario indagar sobre la relación que existe entre esa forma y el lugar en que surgió en el que la palabra estaba recortada, empobrecida, adulterada; en el que el preso perdía el nombre y era denominado por un número, en el que, finalmente, pasando por todas las formas de irrespeto a la persona para llegar a la invasión brutal de la tortura, todo tendía a desintegrar al sujeto.

Liscano salió de la cárcel el 14 de marzo de 1985. A fin de año emigró a Suecia. La decisión de partir tuvo que ver con crearse la posibilidad de “volver a empezar” y de probar su nueva identidad de escritor fuera de la cárcel. En la vida en Suecia encontró la soledad

---

<sup>33</sup> Fernando Beramendi, Entrevista, “Memorias recientes de un escritor salvaje”, Montevideo, *El último tren, La Hora*, 5.8.89. Liscano dijo: “He descubierto que toda la vida quise ser escritor, desde adolescente”.

necesaria para revisar el pasado, los compromisos políticos asumidos, y también el haberse alejado del país. Anotó por ejemplo en su diario el 27.4.86:

Estos últimos días he vivido la inquietud de no saber si hice bien en alejarme del MLN y del país. Racionalmente sé bien hasta qué punto el MLN estaba equivocado y cuánto rechazo siento por su estilo de hacer política (...), pero creo: 1. haber sido excesivamente crítico en algunos momentos, años 1975-76, por ejemplo, no llegando a practicar lo que bien sabía, que el análisis racional de una concepción para transformar la sociedad no puede derivar en actitudes que puedan desmoralizar a gente que esté en prisión; 2. mis amigos, los hombres con los que he compartido momentos inolvidables, están en el MLN, y mis sentimientos siempre serán calurosos para ellos; 3. carezco de organización y no hago actividad política. (Cuaderno 1).

Me interesa investigar de qué manera, el irse a Suecia y “extrañarse” (en el sentido de crear una distancia interior en relación a lo vivido) está en relación con el logro del relato en *Memorias de la guerra reciente* (1988), “Agua estancada” (1990) y *El camino a Ítaca* (1994). La decisión de Liscano de vivir en algún lugar fuera de Uruguay no tiene que ver con el exilio, ni responde a las características de la migración que el país ha sufrido en las últimas décadas. Me gustaría bucear en una forma de migración interior que tiene que ver con un ejercicio de desasimio que puede realizarse en la quietud pero que también está en relación a la experiencia real de la extranjería. Al irse conoció de cerca la realidad de los migrados y ella encontró expresión en su literatura.

Los primeros viajes que realizó, después de irse a Suecia, fueron al mundo comunista: en 1987 a Cuba, en 1988 a Leningrado. Forman parte del proceso de revisión de la experiencia de la revolución.<sup>34</sup> Desde Suecia tuvo datos inmediatos sobre la descomposición de la URSS y la caída del muro de Berlín. Cuando viajó a Uruguay por primera vez pudo constatar la resistencia de la gente de izquierda a recibir esa información.

Más allá de que se desmontara del proyecto revolucionario, Liscano no dejó de pensar su vida en base a planes personales muy exigentes en cuanto a la distribución de su tiempo y al hecho de someterse a una racionalidad autoimpuesta. Los diarios llevados en

---

<sup>34</sup> Dijo en una entrevista realizada por quien firma como AMC, realizada en París el 1.6.2011: “no quiero saber nada con esto, yo si hubiese estado en Cuba o en la Unión soviética estaría en la cárcel, entonces no quiero estar más en la cárcel ! y eso me permitió adelantarme un poco a la catástrofe, y bueno está basado en la experiencia personal, los aparatos gigantescos van contra la libertad del individuo, sea un partido, la iglesia, la revolución o lo que sea el ejemplo paradigmático es la revolución francesa o después la revolución bolchevique o la revolución cubana o la revolución china y la coreana”.

Suecia son muestra elocuente de este rasgo. La literatura parece juntar todo lo fragmentario y oscuro al mismo tiempo en que se somete a una voluntad persistente.

Liscano se ha referido reiteradamente a su prolongada y variada marginación de la sociedad uruguaya: el liceo militar, los años de clandestinidad, la cárcel, los diez años de residencia en Suecia. Volvió a vivir a Uruguay en 1996 tal vez solo para comprobar que no hay regreso posible, para dar una vuelta más en esa perspectiva irónica que abarca obra y vida. Preparó para el encuentro realizado en Uruguay en 2011, “Navegaciones y regresos”<sup>35</sup> un texto del que, para ir terminando con esta introducción, cito el inicio:

A propósito de “Navegaciones y regresos” voy a hablar de dos regresos que viví. Los dos fueron muy importantes para mí y para casi nadie más. De los dos aprendí que eso está bien, que así debe ser: al único que de verdad le importa el regreso es al que se fue. Después, más adelante, el que regresa aprende (yo aprendí) que nunca se regresa a ninguna parte, a ninguna situación. El regreso no es posible. El que se fue ya no existe; los que quedaron ya son otros. Algunos ni siquiera están, partieron mientras el otro estaba fuera. Todavía más: a veces, después de un tiempo, el que regresa entiende que ni siquiera a él le importa el regreso, que todo ha sido un malentendido. Vuelve de pura costumbre, vuelve de curioso, para ver cómo están las cosas en la aldea. Vuelve porque no le gusta ser extranjero y lo único que se le ocurre para dejar de serlo es creer que en la aldea él podrá ser igual a los demás. Es decir, no vuelve para hacer que quienes se quedaron vivan mejor o más felices o nada. Vuelve por error, a buscar a aquel que él fue en el lugar que ya no es más.

A partir de esta cita quisiera proponer como perspectiva de análisis la atención al lugar de elaboración de distancia e ironía que la escritura juega en relación a lo vivido: el acto de volver aparece con el tiempo desprovisto de un significado obvio o previsible.

Liscano escribió narración (comprendo en esta categoría a la ficción, el testimonio, la autoficción), poesía, teatro, ensayo y, desde el 2000 se ha vuelto cada vez más evidente la presencia de otra zona de lo artístico en dibujos, historietas, cuadernos de autor, esculturas en papel, cartón, alambre, etc. Su obra se despliega no solo en diversas formas literarias sino artísticas, en un ejercicio continuo de migración y transgresión de géneros. Sería necesario considerarla toda, pero a los fines de este trabajo me voy a ceñir a las obras

---

<sup>35</sup>El encuentro « Lugares y figuras del desplazamiento. « Navegaciones y regresos ». Migraciones transatlánticas, interamericanas y territorios literarios en devenir » fue realizado el 26, 27 y 28 de abril de 2011 en Montevideo en la Biblioteca Nacional. Fue organizado por Norah Giraldi Dei Cas, Fatiha Idmhand, Carina Blixen, Oscar Brando, Gabriela Sosa, Néstor Sanguinetti y Verónica Goroso. Liscano publicó el texto preparado para la conferencia con el título: “Llegar sin hacer ruido”, Montevideo, *Brecha*, 4.1.2013.

narrativas, aun cuando pueda necesitar referirme a sus ensayos, su poesía, su teatro, sus historietas. Su mundo crece, se diversifica, se expande al mismo tiempo en que permanece esencialmente fiel a sí mismo. Ha transformado su casa en el centro de Montevideo y la de la chacra en Melilla<sup>36</sup> en espacios personalísimos, espejo o proyección de su personalidad. La casa dentro de la casa: es como si segregara una materia en la que se va envolviendo, escudo de protección, tal vez, de un creador que ha sido y sigue siendo un hombre de acción.

## II. Supuestos y planteo de esta tesis

Parto del supuesto teórico de la triple opacidad del lenguaje<sup>37</sup>, de la conciencia y de la realidad, es decir, de la idea de que no son reflejo uno del otro, que cada uno tiene sus leyes específicas y un resto indescifrable, y que al mismo tiempo se interrelacionan y modifican mutuamente. En cada una de las etapas que atraviesa la literatura de Liscano que voy a considerar, que detallo más adelante, la interrelación entre estos tres elementos se transforma. Este trabajo se plantea dar cuenta de esos cambios.

La mayor parte de la obra de Liscano admite ser considerada entre “las escrituras del yo”. Georges Gusdorf, una referencia fundamental en esta perspectiva de análisis, considera entre ellas a la autobiografía, el diario íntimo, el autorretrato, los fragmentos de todo tipo, las cartas, las entrevistas. Dice que ninguna forma es exclusiva, sino que se comunican entre ellas. Sigue :

L'intérêt majeur se situe dans la manifestation d'humanité rendue possible par les voies que peut emprunter la connaissance de soi. Les diverses espèces de livres du moi (*books of the Self*) peuvent être considérées comme des techniques dont l'intention commune est l'épiphanie de l'être personnel, non pas exclusives l'une de l'autre, mais complémentaires; d'où la possibilité pour un même écrivain d'emprunter conjointement plusieurs de ces voies pour parvenir à l'unique fin qu'il poursuit.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Tuvo una chacra en Melilla entre 2004 y 2013, en la que vivió por períodos largos.

<sup>37</sup> Maurice Merleau-Ponty, entre otros, ha reflexionado sobre esta opacidad. Tomo una cita de *Phénoménologie de la perception* : « Il y a donc une opacité du langage : nulle part il ne cesse pour laisser place à du sens pur, il n'est jamais limité que par du langage encore et le sens ne paraît en lui que serti dans les mots » en Philippe Touchet, « Merleau-Ponty. Le langage et la parole », [http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/dict\\_langageMp.pdf](http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/dict_langageMp.pdf): 14.

<sup>38</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Jouve, 2010 : 171. « El interés mayor se sitúa en la manifestación de humanidad que las variadas vías de conocimiento de sí hacen posible. Los diversos tipos de libros del yo (books of the Self) pueden ser considerados como técnicas cuya intención común es la epifanía del ser personal, no exclusivas, sino complementarias; de ahí la posibilidad para un

Gusdorf no considera que la función primera de las “escrituras del yo” sea ensayar una forma de autoconocimiento sino que, más modestamente, parecen buscar inscribir la firma de un ser mortal que ambiciona asegurar su supervivencia.<sup>39</sup> Dice que no es posible establecer una identificación entre estas “escrituras”, la literatura y la realidad :

L'écriture du moi produit un moi écrit, qui n'est pas substituable au moi réel, élaboration en forme de discours d'une réalité impalpable et irréductible (...). L'image ne peut proposer davantage qu'un simulacre de l'objet. Un portrait peint ou écrit renvoie à cette réalité dont il expose le visage selon telle ou telle dimension expressive. Figuration d'une absence, mais perçue comme une présence, en vertu d'une illusion qu'on ne songe pas à remettre en question.<sup>40</sup>

A partir de Gusdorf, entonces, es posible considerar el carácter de “simulacro” de la escritura y su carácter primero de afirmación personal. Desde el comienzo Liscano se identificó con la escritura. Escribía en su diario, en la cárcel, el 18.7.82, refiriéndose a *La mansión del tirano*:

Mi “novela” no es tal y nunca lo será en el sentido vulgar porque lo que escribo y cuando escribo, estoy yo, soy yo, me meto hasta los pelos allí adentro. Mi escritura es como mi mano, una parte de mi cuerpo y no me ocupo de la forma. No soy una impresora de novelas. Escribo con dificultad, escribo como puedo, escribo socavándome y lo que sale de esos agujeros que me hago no puede tener una forma reconocible. Lo que sí puedo decir es que esas novelas soy yo. (2010 : 91-92).

Quien escribe se está refiriendo a una obra de ficción (*La mansión del tirano*). Parece posible considerar que, en principio, el deseo de autoafirmación atraviesa la oposición ficción/no ficción. La escritura, en todas sus formas, es una posibilidad de exploración de las emociones de un sujeto que se percibe extraño, más allá de todo desplazamiento, aunque los movimientos dentro y fuera de la sociedad uruguaya incidan en quien escribe y

---

mismo escritor de tomar al mismo tiempo diversas vías para acceder al único fin que persigue”. (Trad. mía).

<sup>39</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Jouve, 2010: 405 “Les écritures du moi n'ont sans doute pas pour fonction première d'élucider le mystère de la connaissance de soi; elles ne permettent pas d'espérer la Communications parfaite, la transparente de soi à soi, mais elles gravent dans le marbre ou dans le bronze”.

<sup>40</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, 2010: 48. “La escritura del yo produce un yo escrito, que no es sustituible al yo real, elaboración en forma de discurso de una realidad impalpable e irreductible (...). La imagen no puede proponer sino un simulacro del objeto. Un retrato pintado o escrito reenvía a la realidad de la que expone el rostro según una u otra dimensión expresiva. Figuración de una ausencia, pero percibida como una presencia, en virtud de una ilusión que no soñamos cuestionar”.

su creación. En la situación de agresión, aplastamiento y brutal invasión del sujeto en que surge la escritura: las fuerzas de la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia que pone en juego, va ganando espacios para el yo que tiene que mostrarse, pensarse y verse desde distintos lugares dejando a cada paso la marca de su existencia y su fugacidad, pues es en la medida en que cambia y se transforma.

En el tercer capítulo de este trabajo me detendré en algunos de los problemas que plantea el concepto de autoficción en relación con las escrituras del yo. Tomaré algunos momentos de un desarrollo teórico extenso para pensar la relación entre ficción y no ficción en la obra de Liscano.

La noción de una relación íntima y difícil entre la vida y la obra tiene que tener en cuenta que el escritor se plantea problemas estéticos específicos en diferentes momentos de su vida. Los diarios que Liscano llevó en la cárcel y en Suecia lo muestran como un constante elaborador de proyectos, realizados y evaluados con minucia. En las tres etapas (que serán cada una un capítulo) de esta investigación, veremos que el escritor realiza un cambio determinante en su vida al mismo tiempo en que se formula la resolución de problemas “técnicos” y pone en cuestión su manera de concebir la literatura.

Me propongo seguir la relación entre la vida (que inevitablemente incluye la política) y la literatura en sus quiebres y continuidades a partir de la idea de la “conversión” en escritor gracias a la pelea por salir del delirio. La escritura es el cauce que permite que la marca del origen persista y se transforme a lo largo de los años y los desafíos que el autor se va planteando. El término “conversión” tiene un sentido religioso.<sup>41</sup> Lo prefiero a “autofundación” que sería la otra posibilidad explicativa más voluntarista y laica. Pero, más allá de que la voluntad juegue un papel importante, la palabra tomada del ámbito de la religión da idea de algo inmanejable que en el relato que hace Liscano de sus orígenes puede estar representado por el “delirio”.

Es un proceso en el que parece no existir el “avance” en un sentido recto, pero en el que se pueden percibir etapas, cambios en la orientación de la búsqueda por la escritura, al mismo tiempo en que madura el oficio. Tal vez sea posible señalar ciclos caracterizados por la permeabilidad, la autodestrucción y la reconstrucción, que tienen sus instancias de crisis: después que se logra cierta estabilidad, aproximadamente cada diez años, quien

---

<sup>41</sup>En el ensayo “Del caos a la literatura”, Liscano se refiere también a su “conversión en escritor”: “Ahora entiendo o acepto, que en la cárcel está la raíz de mi conversión en escritor. No porque los asuntos que yo trate tengan relación evidente u oculta con la cárcel, sino porque fue allí donde viví la explosión de la lengua. Una explosión que a la vez que me aniquiló me condujo a la escritura creativa. Más que eso, y es quizá lo que más me cuesta: fue en la cárcel donde acabé por encontrarle sentido a la vida, a la libertad”, *Trazas y ficciones*, 2007: 235.

escribe empieza a desarmar lo logrado para plantearse otros objetivos. En cada etapa se arrastran problemas de la anterior y se plantean nuevos; al mismo tiempo, en cada una, es posible señalar el predominio de una concepción de la literatura:

1. La escritura en prisión (1981-1985) : instala el eje en la enunciación y crea una forma que podría ser caracterizada como « delirante » si se entiende que el adjetivo admite la racionalización extrema. Esta obra fue recogida en *Manuscritos de la cárcel*, edición de Fatiha Idmhand, en 2010. Contiene los manuscritos: “Diario de la cárcel”, “La mansión del tirano”, “La edad de la prosa”, “El método y otros juguetes carcelarios”, “El juego de la letra cambiada”, “Los siete mensajeros (fragmentos)”, “Apuntes: la literatura y la política (fragmentos)”. Los tres últimos títulos son anotaciones de índole diversa: juegos, experimentaciones y transcripciones de libros. No fueron editados en libro independiente por el autor. El conjunto de los “Apuntes: la literatura y la política” se encuentra en la página web <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr>

Liscano fue reescribiendo este material primero y publicándolo en: *El método y otros juguetes carcelarios* (cuentos, 1987), *La mansión del tirano* (novela, 1992, 2011), *El charlatán* (cuentos, 1994) y *El Informante y otros relatos (nouvelle y cuentos, 1997)*. El diario que escribió en la cárcel fue publicado en el volumen *El lenguaje de la soledad* (2000) como “Diario de “El Informante”. Voy a citar siempre (salvo especificación en casos puntuales) el diario de *Manuscritos de la cárcel*.

2. La escritura en Suecia (1985-1996). Aunque el eje sigue siendo la enunciación, quien escribe crea relatos. Voy a considerar : *Memorias de la guerra reciente (nouvelle, 1988)*, *Agua estancada y otras historias (nouvelle y cuentos, 1990)* y *El camino a Ítaca* (novela, 1994).

3. La escritura en Uruguay luego del retorno (desde 1996). La concreción de la forma autoficticia y el relato en el único libro de testimonio. La apertura hacia algo nuevo a través del énfasis en la renuncia a construir una historia, el trabajo de la parodia y la reescritura. Trabajaré con el libro de ensayos *El lenguaje de la soledad* (2000) en el que Liscano publicó el diario que llevó en la cárcel como “Diario de “El Informante”, y las narraciones: *La ciudad de todos los vientos* (2000), *El furgón de los locos* (testimonio, 2001), *El escritor y el otro* (novela, 2007). El libro inédito en español : “Vida del cuervo blanco” (novela, 2009) (publicado en francés : *Le lecteur inconstant*



*suivi de Vie du corbeau blanc*, 2011), “El trabajo de contar” (*nouvelle*, *Oficio de ventriloquia 2*, 2011) y el inédito, a secas : “El trabajo de recontar. Novela no escrita” (Novela, 2012).

El hilo que atraviesa estas etapas establecidas en base a intereses, proyectos, preocupaciones predominantes, es el sujeto que se busca en las palabras de los otros. En la cárcel hace extenso acopio de citas, en Suecia, sigue escribiendo en relación a algunos autores y obras y realiza, además, un intenso trabajo de traducción. De vuelta en Uruguay, dialoga consigo mismo a través de libros, autores y figuras largamente asimilados y elabora una estética del plagio. (Ver capítulo 3).

### III. Criterios y precisiones sobre el material a manejar

Me interesa señalar lo que considero algunos momentos cruciales en la articulación de la obra y la figura del escritor con la crítica y el mundo editorial. Quiero esbozar nudos conflictos, acciones y reacciones, límites y posibilidades. Las manifestaciones públicas del autor en presentaciones, entrevistas, conferencias, mesas redondas son abundantísimas. No voy a ser exhaustiva, pero, siguiendo la idea de Georges Gusdorf, anotada antes, de que ellas pueden integrar las “escrituras del yo”, en la medida de lo posible y necesario, las voy a tener en cuenta. Las “escrituras del yo” atraviesan la distinción entre lo que es el libro y su afuera, y también entre lo que es literatura y lo que no lo es. Voy a considerar entrevistas, cartas, diarios. Los uso como documentos, salvo en el caso en el que Liscano traslada el diario que llevó en la cárcel al ámbito de la literatura al publicarlo como “Diario de “El Informante”. (Ver más adelante). El estatuto ambiguo de cartas y diarios: entre el documento y la literatura, ha sido estudiado en los últimos años.<sup>42</sup> Más difícil es pensar en la posibilidad de que la entrevista sea literatura. Tal vez la que le hace Claude Bonnefoy a Michel Foucault, *Le Beau danger* (Paris, EHESS, 2001) podría ser un ejemplo a tener en cuenta.

---

<sup>42</sup> Françoise Leriche y Alain Pagès, *Genèses et correspondances*, Editions des archives contemporaines, Paris, 2012.

### III. 1. Las entrevistas

El “epitexto”, el afuera del libro, es ilimitado, dice Genette.<sup>43</sup> Las entrevistas (en diarios, revistas, radio, televisión) tienen un público más amplio que el de los lectores de la obra. Pueden tener la función de captar nuevos lectores y la de afirmar una presencia pública para el escritor. No se agotan en el comentario de la obra del autor sino que introducen su biografía y sus opiniones. Genette considera la entrevista mediática (para la prensa, la radio, la tv) y señala que el epitexto mediático está doblemente mediatizado:

« par la situation d’interlocution, où les questions, d’une certain manière, déterminent les réponses, et par l’opération de transmission, qui donne au médiateur, et à l’appareil médiatique dont il dépend, un rôle parfois très important dans la formulation finale des « propos recueillis », dépossédant à proportion l’auteur de la maîtrise de son discours –mais non tout à fait de sa responsabilité, car, si l’interview est souvent un « piège », celui qui s’y laisse prendre ne peut en esquiver la charge ».<sup>44</sup>

Genette cita a Philippe Lejeune que habla del « falso diálogo » de la entrevista, pues esta no es un diálogo en primer grado sino que supone la construcción de un mensaje para un público virtual. La respuesta del escritor no se dirige solamente a quien lo entrevista sino al público en general. Las preguntas de quien entrevista generalmente están motivadas por un hecho puntual que se considera significativo desde el punto de vista de la cultura<sup>45</sup> (una edición, una puesta en escena, un hecho artístico) y por lo que el entrevistador considera interesante para el público, que varía según el medio en que se difunda lo hablado. Esto ha determinado, por ejemplo, que haya sido a partir de la traducción al

---

<sup>43</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 : 10. Distingue entre « péritexte » y « épitexte » : considera en la primera categoría todo lo que está alrededor del texto y en el espacio del volumen en que se publica: título, prefacio, títulos de capítulos, notas, solapas, contratapas, etc. ; en la segunda, todo lo que está alrededor del texto pero fuera del libro: entrevistas, correspondencia, diario íntimo, etc. En la página 316 dice que el epitexto es ilimitado.

<sup>44</sup> Gérard Genette, op.cit., 1987: 327. « por la situación de interlocución en el que las preguntas, de alguna manera, determinan las respuestas, y por la operación de trasmisión, que da al mediador y al aparato mediático del que depende, un rol a veces muy importante en la formulación final de las “declaraciones recogidas”, desposeyendo al autor del dominio de su discurso -pero no totalmente de su responsabilidad, dado que si la entrevista es con frecuencia una trampa, el que se deja atrapar no puede esquivar su decisión de participar en ella”. (Trad. mía).

<sup>45</sup> Desde que ejerce la dirección de la Biblioteca Nacional de Uruguay Liscano ha dado muchas entrevistas en relación a su función. En principio, no las voy a tener en cuenta.

francés de *El furgón de los locos* el momento en que aparecieron más reflexiones públicas sobre lo sufrido en la cárcel.<sup>46</sup>

Al salir de la cárcel en marzo de 1985 Liscano tenía treinta y seis años, una obra considerable y ninguna presencia pública. Se puede leer en sus diarios una voluntad muy persistente de ser escritor, en el sentido íntimo y solitario de la tarea y también en el sentido social, de reconocimiento de su figura y su obra. En esta perspectiva, desde el comienzo de su vida de escritor édito, las entrevistas fueron preparando su inserción en el medio cultural.

No quisiera en este trabajo elaborar la idea de una trayectoria de una coherencia y una direccionalidad que no pueden ser verdaderas<sup>47</sup> y que solo es posible construir a posteriori. Es imposible, por otra parte, tener en todo momento en cuenta los altibajos del designio personal, lo aleatorio siempre presente en el encuentro con la realidad o lo que no depende del azar pero está más allá de la voluntad del sujeto. No quiero caer en la trampa de trazar una “carrera” encadenando causas y efectos. En líneas generales, comparto la caracterización de Julio Premat sobre la “figura de autor” :

La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor”. Estas tensiones van a procesarse según estrategias diversas : por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas ».<sup>48</sup>

Liscano no escribió una autobiografía, como proyectó hacer el 27 de mayo de 1983, en el diario de la cárcel. Hacía once años que había sido arrestado y dos que había empezado a escribir:

---

<sup>46</sup> Carlos Liscano, *Le fourgon des fous*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2006; Paris, 10/18, 2008.

<sup>47</sup> Pienso en las argumentaciones de Pierre Bourdieu en “L’illusion biographique” en *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*, Paris, Seuil, 1994. Bourdieu dice que el sentido común que apela a las « historias de vida » ha invadido el campo de la sociología. Se propone develar sus presupuestos y toma como ejemplo a la literatura para dar cuenta de la discontinuidad de las vidas y los acontecimientos.

<sup>48</sup> Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2009 : 12.

La última carta que escribí tiene una imagen que surgió sorpresivamente ante la necesidad de llenar 50 renglones y “decir” algo que tenga valor y pase la censura. Era así: a cierta edad

-alrededor de los 30 y un poco antes- llegué a pensar que aquella personita que fui a los 17 años era una cantera con filones no totalmente explotados. Decidí regresar a ella, retomé algunas características que forman mi personalidad pero que yo silenciaba en “bien del consenso”, y desde entonces he venido trabajando sobre aquella personita. En parte fue un regreso -o involución, como quiera llamársele- pero enormemente útil en el desarrollo de la propia conciencia.

Una autobiografía (mía) podría dividirse: Desde la infancia hasta los 14 años; desde la crisis hasta los 19; entre los 19 y los 22; Los años Duros; El 80-81, la literatura, la autoaceptación, noción del rol a desempeñar. Después: lo que vendrá. Este esbozo tan esquemático se me ocurre anotar para no perderlo de vista, pero pensando -se ve- en una autobiografía posible. No como las “al uso”, sino con un estilo y una finalidad que es largo describir y sobre lo cual estoy pensando”. (2010: 99-100) [Subrayado del autor].

Una autobiografía supone un deseo de entenderse, de encontrar un sentido o una justificación a la vida ; realizarla implica un esfuerzo de construcción, de imposición de un orden lógico y cronológico. El deseo de conocerse, y de subsistir a través de la escritura, es una línea de larga duración en la literatura de Liscano que se ha manifestado en la ficción, la poesía, el teatro, el diario, el ensayo, el testimonio y la autoficción pero no en una historia que cuente una vida. Sin embargo, contó algunas circunstancias de su vida reiteradamente en numerosas entrevistas.

La gran cantidad de reportajes que le han hecho es consecuencia de la resonancia de su obra. Desde el punto de vista del entrevistado es también una manera, distinta a la autobiografía, el ensayo o la autoficción, de establecer una relación entre vida y literatura. El « falso diálogo » de la entrevista depende en gran parte del entrevistador: el clima que sabe crear, sus intereses, el medio para el que trabaja o, en el mejor de los casos, la investigación que está realizando; y de la importancia que el entrevistado otorgue a la situación: puede pensar que es parte de su trabajo de escritor, del que hay que salir lo más pronto posible, o , jugarse a decir opiniones o reflexionar dentro de los límites marcados por esas oportunidades. La entrevista que Claude Bonnefoy realizó a Michel Foucault parece un ejemplo en extremo positivo de productividad. En la conversación, Foucault aclara el acuerdo de no hablar sobre lo escrito ni sobre su vida : « Il faudrait donc que nous arrivions à trouver tous les deux une sorte de niveau de langage, de parole, d'échange, de

communication qui soit ni tout à fait de l'ordre de l'œuvre, ni de celui de l'explication, ni non plus de la confidence ». <sup>49</sup>

No encuentro en las entrevistas realizadas a Liscano una manifestación similar de conciencia de trabajo y/o juego con la forma de intercambio, pero es posible considerar que, en una amplia gama de matices, han sido la oportunidad de arriesgar reflexiones, tonos, interpretaciones sobre sí mismo y su obra, y para reiterar el ritual de crearse ante los ojos de los otros (que siempre son distintos y al mismo tiempo espejos del yo).

Le han hecho algunas entrevistas sobre su pasado guerrillero, pero, la mayor parte, tiene como eje a su obra que, casi inevitablemente, arrastra a una interpretación del pasado. Como ha sido muy traducido al francés (ver bibliografía), la oportunidad de la aparición de un libro en esta lengua, genera un volumen de entrevistas y por lo tanto una vuelta a una serie de temas, que parece acentuar el movimiento espiralado, que caracteriza al conjunto de su creación. El relato que finalmente no hace de su vida, reaparece, sin embargo, en su obra fragmentado en momentos que se repiten y varían con el paso del tiempo, el acopio de experiencias y la reflexión del autor sobre lo escrito y vivido. A lo largo de los años, un hecho, un sentimiento, un texto va sufriendo sutiles cambios en la manera de ser apreciado.

La capacidad demostrada por Liscano para evaluarse, rápida y convincente, ha generado que la crítica generalmente recoja sus valoraciones. Es parte de su tarea hacerlo, sin duda, pero, es imprescindible también, discernir la automitificación que el escritor, más allá de su voluntad, realiza en sus declaraciones para llegar a una comprensión lo más amplia posible de la obra, el autor y la situación en la que funcionan.

Es interesante intentar trazar el recorrido del término “salvaje” en la crítica y en el discurso de Liscano. La primera mención aparece en una entrevista, nunca publicada, que le hizo la poeta y periodista Tatiana Oroño titulada “Cacería con arco de escritor” y fechada en “julio de 1989”. <sup>50</sup> Liscano le cuenta a Oroño cómo empezó a escribir en la cárcel y se refiere a *La mansión del tirano*, que todavía no había sido publicada:

Era una novela salvaje, desconsiderada con el lector que en ningún momento mencionaba –ni menciona, en la versión actual, que me puse a escribir después de la requisa-, la realidad de la cárcel. Se trata simplemente de un hombre que sale de su casa y va hacia la parada de ómnibus -tiene que caminar dos cuadras- y le parece que es muy aburrido hacer siempre lo

<sup>49</sup> Michel Foucault, *Le Beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris, EHESS, 2011 : 27.

<sup>50</sup> La entrevista está en el archivo de Liscano. Es de 10 páginas, hoja A4, a doble espacio, y está seguida del capítulo IX de la novela editada en 1992: “Desnudo en el mundo”. Evidentemente Oroño pensó en publicarla con el fragmento y por alguna razón que desconocemos no lo hizo.

mismo. Entonces vuelve hacia atrás y sale de nuevo, pero pensando algo que le dé cierta diversión al hecho de ir a la parada. Lo intenta varias veces. La novela es, en definitiva, lo que a este individuo se le ocurre en esas repetidas dos cuadras. Ahí caben 200 páginas o algo así (Oroño, julio 1989: 3)

Quiero abundar en esta entrevista, porque fue conocida de unos pocos (entre los que me encuentro), pero puso en circulación conceptos importantes sobre la obra de Liscano: por ejemplo, la idea de lo “abstracto” aplicada a su literatura. Oroño le señala que en la cárcel “la dimensión de lo mental y lo introspectivo se jerarquizaba solo”. Liscano responde: “toda la vida en la cárcel era muy abstracta. Había escasez de realidad -para usar la expresión de los surrealistas- tan evidente (el aislamiento, la falta parcial de relaciones – porque no había mujeres ni niños) que uno perdía noción de lo real”. Cuando le pregunta si la literatura suplía la realidad, Liscano precisa: “más bien la literatura era la forma de la realidad, que era en sí misma muy abstracta”.

El adjetivo “salvaje” aplicado a *La mansión del tirano* se desplaza al escritor, y se transforma en sustantivo, en una entrevista de Fernando Beramendi publicada en agosto del mismo año<sup>51</sup> :

He descubierto que toda la vida quise ser escritor, desde adolescente. Creo que en realidad soy un salvaje. He escrito en la cárcel pero no he sido incluido en ningún momento como escritor de la cárcel. No escribo en el exilio porque ya el exilio no existe. He publicado mis primeros libros fuera del país y recién ahora aparece uno en Montevideo. Creo que soy un salvaje que no pertenezco a la familia literaria del país. Incluso por claves de tiempo. Publico mi primer libro casi a los cuarenta años. A mí me interesa y me conviene que sea así, que eso que yo digo que soy un salvaje sea cierto, porque si bien no me da las ventajas que significa pertenecer a un grupo literario –que es una enorme ventaja en muchos sentidos- tampoco me impone toda la servidumbre –en el buen sentido- que significa pertenecer a un grupo. [Subrayado mío].

En Suecia Liscano publicó *El método y otros juguetes carcelarios*, en 1987, y *Memorias de la guerra reciente*, en 1988. Al año siguiente, el primero editado en Montevideo fue el libro de poesía *¿Estará no más cargada de futuro?*<sup>52</sup>. Los libros de 1988 y 1989 serán presentados en Montevideo en 1989, con diferencia de días. Enseguida la crítica comenzará a señalar la pertenencia de su obra a la literatura carcelaria o señalará el contexto carcelario como explicación de algunas de sus características. (Ver capítulo 2). El

<sup>51</sup> Fernando Beramendi, “Memorias recientes de un escritor salvaje”, Montevideo, *El último tren, La Hora*, 5.8.89.

<sup>52</sup> Carlos Liscano, *¿Estará no más cargada de futuro?*, Montevideo, Vintén editor, 1989.

momento de la entrevista es previo a la filiación a la historia reciente del Uruguay que los críticos crean inmediatamente después. El adjetivo “salvaje” es una manera de aludir al desplazamiento, o la diferencia, de haber empezado a escribir relativamente tarde (a los 32 años), el haber acumulado en poco tiempo (desde 1981 a 1984) una producción importante al margen de todo circuito habitual, el haber editado por primera vez “casi a los cuarenta” en Suecia.

Aproximadamente un año después, publicó un fragmento de *La mansión del tirano* todavía inédita, en el semanario *Brecha*, y se refirió a su novela como “salvaje”.<sup>53</sup> En el epílogo a la edición de Arca de *La mansión del tirano* (1992) Liscano cuenta la historia de la escritura de la novela, de la desaparición de la primera en manos de un **oficial**, de la decisión de volver a escribirla y el sentimiento de insuficiencia que la reescritura le deparaba.<sup>54</sup> Escribe: “La nueva era menos salvaje, más considerada con la forma novelística en general y también con el curioso lector. No demasiado. También era más pretenciosa” (1992: 184). Lo « salvaje », en este caso, vuelve a referirse, como en la entrevista de Oroño, a los escollos que la obra puede plantearle al lector. La contratapa de *La mansión del tirano*, en la edición de Arca, 1992, no está firmada. Fue escrita por Oscar Brando, en ese momento lector de la editorial, que cita, sin especificar fuente, a Tatiana Oroño. En el artículo “Carlos Liscano: la poética de la soledad” Brando tituló uno de los capítulos “CL: los libros salvajes”. Se refiere a *La mansión del tirano* y *El método y otros juguetes carcelarios*. Y un poco más adelante en el mismo artículo amplía el alcance del término para referirse a la obra “primitiva” de Carlos Liscano. Alude a la escrita en la cárcel. En *Palabras rigurosamente vigiladas* me refiero, yo también, a *La mansión del tirano* como a una novela “salvaje” (escrito entre comillas) sin poner de dónde tomo el término.<sup>55</sup> Conocía la entrevista de Oroño y utilizo el adjetivo en ese sentido.

Sin este rastreo minucioso, esta incidencia de Liscano en la crítica ha sido señalada por Juan Pablo Chiappara en su libro *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*<sup>56</sup> : “hay una forma recurrente que ha sido utilizada para definir *La mansión del tirano*; es una forma lacónica y partió del propio Liscano. *La mansión* es la novela salvaje”. Señala la presencia del adjetivo en la entrevista de Beramendi, en la contratapa de la primera edición

<sup>53</sup> El fragmento aparece titulado como « El hombre dormido », Montevideo, *Brecha*, 21.9.90. Lo cito en el capítulo final al exponer elementos de la génesis de *La mansión del tirano*.

<sup>54</sup> En el último capítulo de esta tesis explico elementos de la génesis de *La mansión del tirano*.

<sup>55</sup> Carina Blixen, *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2006: 25.

<sup>56</sup> Juan Pablo Chiappara, *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2011: 100 .

de la novela y en mi libro *Palabras rigurosamente vigiladas*. Chiappara ahonda en la reflexión sobre el carácter “salvaje” de *La mansión del tirano*. Propone leer juntas las novelas *La mansión del tirano* (1992) y *El camino a Ítaca* (1994), confrontadas por la crítica uruguaya, en relación a una línea de continuidad que hilaría lo “salvaje” (*La mansión del tirano* y su escritura delirada) y lo “domesticado” (*El camino a Ítaca* y el relato logrado). En la tesis de Gabriela Sosa “Oficio de escritor”, que cito más adelante, encontré señalada también esta incidencia del autor en la crítica.

### III. 2. Las ediciones

En un país de escaso número de habitantes (desde hace años rondamos los 3 millones) el éxito que pueda tener un autor desde el punto de vista editorial es muy relativo. La posibilidad de profesionalización depende del reconocimiento en otros países. El mercado del libro uruguayo no genera los « nichos » de circulación restringida que hace posible, en ámbitos de mayores dimensiones, una forma de refugio y de circulación posible de la obra intelectual exigente. Esto hace que, a pesar de haber sido un autor que tuvo un reconocimiento crítico inmediato, Liscano tuviera dificultades a la hora de editar su obra. Dos anotaciones del diario llevado en Suecia pueden ilustrar estas dificultades : Una dice que el instituto sueco KulturRådet apoyaba la publicación de *Memorias de la guerra reciente* y que Liscano planificaba, en ese momento, realizar una edición de autor de *La mansión del tirano* para ese año 1988 o el siguiente. (Cuaderno 2, 21.3.88). Otra, tres años posterior:

Planeta dijo que no a “La mansión”: una novela “dura”. Para completar esta situación debería ocurrir que el jurado del concurso de la Intendencia de Montevideo no le otorgara ni una mención a “La mansión”. De ese modo se sellaría la serie indiscutida de fracasos de esta novela que yo tanto quiero”. (« Alfabeto cirílico », Julio 19. 1991. F. 79)

Cuando Liscano viajó a Uruguay por primera vez en 1989 para, entre otros motivos, presentar *Memorias de la guerra reciente*, editada en Suecia, y *¿Estará no más cargada de futuro?*, el primer libro publicado en Uruguay por una editorial que había surgido en Suecia, ya venía haciendo contactos epistolares para publicar su obra en Montevideo. El mundo editorial uruguayo había comenzado a cambiar. De las editoriales nacionales



fundadas en los sesenta sobrevivieron Arca y Banda Oriental.<sup>57</sup> Ambas estuvieron a cargo de intelectuales interesados en incidir en el medio cultural que mantuvieron a lo largo de los años una fuerte vocación formadora.<sup>58</sup> Después de la dictadura, aparecieron nuevas<sup>59</sup> y en los noventa los sellos internacionales comenzaron a incidir en la difusión y el mercado del libro. En un medio muy reducido como el uruguayo, la forma de relación entre el autor y la editorial era más la de la amistad que la del contrato legal, que empezó a instalarse en el medio, lentamente, con las nuevas editoriales nacionales (Trilce) y los grupos internacionales (Planeta, Alfaguara).

Oscar Brando<sup>60</sup> hizo públicos, en la presentación de la edición anotada por el autor de *La mansión del tirano*<sup>61</sup>, algunos mecanismos de decisión editorial en los que me voy a detener brevemente. Planteó el problema de cómo se configuran los campos de lectura, cómo desde la edición se puede trabajar con el nivel de expectativas del lector, cómo apostar a una continuidad del autor, más allá de la obra puntual, qué hace “visible” a un escritor y cómo actúa el medio en los proyectos que el autor pueda tener. Hay cierto grado de imprevisibilidad que hace imprescindible considerar la “historia chica”, dijo, para entender algunas situaciones. Recordó que en 1990 fue jurado del concurso de narrativa de la Intendencia Municipal de Montevideo y leyó “Agua estancada y otras historias”. La novela corta “Agua estancada” había sido escrita por Liscano en Suecia y era, valoraba Brando, una obra que atrapaba al lector. “La mansión del tirano” escrita antes, en la cárcel, fundamental en el proyecto literario del autor, era y sigue siendo una obra para muy pocos.

Con la anuencia de Alberto Oreggioni, director de la editorial Arca, Brando propuso a Liscano publicar primero *Agua estancada y otras historias* (apareció en 1990) y después

---

<sup>57</sup> Junto a ellas en los sesenta existieron también Alfa y Cuadernos de Marcha (se refundó años después de recuperada la democracia)

<sup>58</sup> Banda Oriental se fundó en 1961. Hasta el día de hoy está al frente de la empresa Heber Raviolo. Arca fue fundada en 1962 por Ángel Rama y José Pedro Díaz, como socios mayoritarios. El impulso inicial fue dado por Rama; cuando tuvo que exiliarse la editorial quedó bajo la responsabilidad de Alberto Oreggioni que en 1993 la dejó para fundar Cal y Canto. Todos ellos asumieron la empresa de la edición con un criterio de responsabilidad cultural.

<sup>59</sup> A fines de los ochenta surgieron otras como Trilce, Fin de siglo, MonteSexto, Graffiti, Cuadernos de Marcha. Vintén Editor había surgido en Suecia en 1980, y en 1989, publicará la primera obra de Liscano en Uruguay: el libro de poesía *¿Estará no más cargada de futuro?*.

<sup>60</sup> Oscar Brando ha estudiado la obra de Liscano, pero me interesa en este momento rescatar el trabajo como lector de editorial primero y editor después. Wilfredo Penco fue el lector de la editorial Arca entre 1980 y 1990. Cuando Penco se fue de Arca, Brando lo sustituyó en la tarea y recibió como legado el manuscrito de “La mansión del tirano”.

<sup>61</sup> Carlos Liscano, *La mansión del tirano*. Edición anotada por el autor, Montevideo, Argumento, 2011. La presentación de esa última edición de la novela fue en la Biblioteca Nacional el 4 de octubre de 2011. Los presentadores fueron Gabriela Sosa, autora del prólogo y estudiosa de Liscano, Oscar Brando, crítico y editor de *La mansión del tirano* y Rodolfo Wolf, el primer lector de la novela en la cárcel.

*La mansión del tirano* (se editó en 1992). A comienzos de la década del noventa, tres premios contribuyen a dar una primera “visibilidad” a la obra de Liscano: en 1990 el Gran Premio Foglia de narrativa por *Memorias de la guerra reciente* y el segundo premio de la Intendencia Municipal de Montevideo por *Agua estancada y otras historias*; que dos años después recibió el Bartolomé Hidalgo que otorga la Cámara Uruguaya del Libro.<sup>62</sup>

En las décadas del noventa y el 2000, Liscano publicó en pequeñas editoriales con vocación por la cultura: Cal y Canto, Trilce, Ediciones del caballo perdido.<sup>63</sup> Publicó también en Planeta, un sello internacional, pero, contra lo que podría esperarse, de circulación limitada al Uruguay : en el 2000 *La ciudad de todos los vientos* y en el 2001 *El furgón de los locos*, su obra de mayor impacto. En 2007 publicará *El escritor y el otro* que, según cuenta en “El lector salteado” entre agosto de 2005 y abril de 2006 fue rechazado por cuatro editoriales nacionales.<sup>64</sup> *El escritor y el otro* parece entonces el elemento que hace emerger un cortocircuito, que estaba al acecho desde el comienzo de la trayectoria editorial de Liscano: un escritor reconocido que tiene dificultades para editar. Tal vez deba agregarse que la crítica parece no haber tenido en esta ocasión los elementos para ponderar la importancia de la nueva estética que este libro condensaba. La repercusión en la prensa fue escasa y lenta en comparación a obras anteriores del autor y a la recepción que tuvo en Francia en el 2010 cuando fue traducido como *L'écrivain et l'autre*.<sup>65</sup>

No resulta tan sorprendente, entonces, que, después de una extensa carrera literaria, en el 2011, Liscano publique solo en Francia *Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau*

---

<sup>62</sup>El jurado del Gran Premio Foglia de narrativa estuvo integrado por Nancy Babelo, Sylvia Lago, Graciela Mántaras, Alicia Migdal. El jurado del premio narrativa de la IMM, formado por Oscar Brando, Jorge Albístur, Hugo García Robles, otorgó el primer premio en la categoría inéditos a Daniel Mazzone, “Jam session en la Posta del Angel, Nico Pérez”, y el 2º premio: “Agua estancada y otras historias”. (*La República*, Montevideo, domingo 19.8.1990). Arturo Sergio Visca, Rómulo Cosse, Ruben Loza Aguerrebere integraron el jurado del Premio Bartolomé Hidalgo (Ana Inés Larre Borges, “Los Hidalgos son para los nuevos”, Montevideo, *Brecha*, 22.5.92).

<sup>63</sup> Al separarse Oreggioni y Brando de Arca en 1993, seguirán dando a conocer la obra de Liscano en Cal y Canto (*El camino a Ítaca* (1994) *El charlatán* (1994), *Miscellanea Observata* (poesía, 1995). Trilce reeditó *Memorias de la guerra reciente* en 1993 y en 1997 publicó *El Informante.Relatos*. En el 2000 Cal y Canto publicó *El lenguaje de la soledad*. En ese momento, Brando había formado una nueva editorial: Ediciones del caballo perdido en la que publicará el volumen *Teatro* (2001), *La sinuosa senda* (poesía, 2002), la historietta *es al nudo empujar* (2003), *Lengua curiosa* (2003), *Conversaciones con Tabaré Vázquez* (2003), *Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman* (2004), *nulla dies sine linea* (texto y dibujos, 2006), *Manuscritos de la cárcel* (2010), *La libreta negra* (dibujos, 2011). De esta lista el único libro reeditado fue *El camino a Ítaca*, que tuvo, de todas maneras, una venta lenta. Otros libros, el de teatro, alguno de poesía, las historietas, fueron financiados por el propio autor.

<sup>64</sup>En « Vida del cuervo blanco » : “El lector salteado” (fragmento 10).

<sup>65</sup> Carlos Liscano, *L'écrivain et l'autre*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2010; Paris, 10/18, 2010.

*blanc*.<sup>66</sup> El mismo año de la edición francesa de « Vida del cuervo blanco » Planeta recogió en Uruguay los dos volúmenes de relatos *Ejercicios de ventriloquia I y II*, y la nueva y pequeña editorial Argumento, dirigida por Ricardo Soca, sacó la edición anotada por el autor de *La mansión del tirano*.

#### IV. La recepción de la crítica : la prensa, la academia, otros

Como señalé, en 1989, dos críticos relevantes en Uruguay, con una diferencia de veinte días, presentaron dos libros de Liscano. Mercedes Ramírez *¿Estará nomás cargada de futuro?*<sup>67</sup> y Wilfredo Penco *Memorias de la guerra reciente*.<sup>68</sup> Mercedes Ramírez plantea, en el comienzo de su disertación, los nuevos temas que está abordando la literatura uruguaya: la lucha armada, la literatura carcelaria, los años de dictadura en Uruguay (los que permanecieron), el exilio y el desexilio. Dice que la cárcel, el exilio y el desexilio “de alguna manera colateral están rozados” por el libro de poemas de Liscano.<sup>69</sup> Wilfredo Penco, investigador de literatura uruguaya y lector de la editorial Arca, al presentar *Memorias de la guerra reciente* (1988)<sup>70</sup> considera una limitación el pensar a la literatura de Liscano como « carcelaria ».

La prensa cultural respondió en seguida: En agosto es entrevistado por Fernando Beramendi en el diario *La Hora popular* y por María Esther Gilio, una periodista “veterana” con gran prestigio en el Río de la Plata, en el semanario *Brecha*; en setiembre Jorge Albístur publicó una nota en *La semana de El Día* y Mercedes Ramírez en *La Hora popular*.<sup>71</sup>

La frase elegida para titular la entrevista de Gilio “Quizás yo mismo llegue a ser mi casa” adelanta uno de los temas importantes que atraviesan la obra de Liscano. Mercedes Ramírez apuesta fuerte desde el encabezamiento de su artículo (“La inauguración de una

<sup>66</sup> Carlos Liscano, *Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Belfond, 2011.

<sup>67</sup> Carlos Liscano, *¿Estará nomás cargada de futuro?*, Montevideo, Vintén editor, 1989. Fue presentado por Mercedes Ramírez en el Instituto Nacional del libro el jueves 6. 7. 1989 .

<sup>68</sup> Carlos Liscano, *Memorias de la guerra reciente*, Estocolmo, Salto Mortal, 1988. Fue presentado por Wilfredo Penco en la Biblioteca Nacional, el 27.7. 1989.

<sup>69</sup> En el archivo de CL hay una copia a máquina de la conferencia de MR: 6 hojas a máquina, oficio, espacio simple. Falta el final. Fue publicada con el título “La inauguración de una nueva narrativa” en el suplemento “Último tren” de *La hora*, Montevideo, 23.09.89.

<sup>70</sup> El 25 de julio de 1989, hora 19 en la Sala Acuña de Figueroa de la Biblioteca Nacional. El libro fue editado en Suecia e invita Vintén Editor. La presentación fue publicada: Wilfredo Penco, “*Memorias de la guerra reciente*” “Apología militar”, Montevideo, *Brecha*, 4.5.1990.

<sup>71</sup> Fernando Beramendi, “Memorias recientes de un escritor salvaje”, Montevideo, *La Hora popular*, 5.8.89; María Esther Gilio, “Quizás yo mismo llegue a ser mi casa”, Montevideo, *Brecha*, 18.8.89; Jorge Albístur, “Notas sobre literatura carcelaria”, Montevideo, *La Semana de El Día*, 22.9.89; Mercedes Ramírez, “La inauguración de una nueva narrativa”, Montevideo, *La Hora popular*, 23.9.89.

nueva narrativa”) y el comienzo contundente. Dice que ha leído toda la obra editada e inédita (« La mansión del tirano ») de Liscano hasta ese momento y sigue: “me atrevo a afirmar que la obra de Carlos Liscano como la obra de Onetti y como la obra de Felisberto Hernández inauguran zonas de narrativa absolutamente nuevas”. “Notas sobre literatura carcelaria” es el título del artículo en que Jorge Albístur analiza *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *Memorias de la guerra reciente* (1988) y *¿Estará no más cargada de futuro?* (1989). Albístur plantea el problema de relacionar la literatura y la cárcel, que está inscrito en el más amplio de la dependencia o no de la literatura de su contexto.<sup>72</sup> Desestima la facilidad de entrar al asunto por el tema y creo que sitúa bien el planteo al introducir la imagen del quiebre de una vida, pues permite pensar la obra en relación a la situación límite y la necesidad de reconstrucción de una identidad:

La verdad es, sin embargo, que a cualquiera se le ocurre bastante más de media docena de nombres representativos de esta “literatura carcelaria”: nombres de escritores que no tomaron meramente como tema la situación por la cual pasaron cientos de escritores uruguayos, sino para quienes dicha situación fue una vivencia muy concreta, y una divisoria de aguas en sus vidas.

Un día después de la nota de Albístur, salió la citada de Mercedes Ramírez en la que, también, aborda la relación entre la literatura y la cárcel de manera compleja, tratando de entender los resortes internos de la obra:

Los temas que podrían agruparse dentro de *El método...* son fundamentalmente la versión de la vida dentro de la cárcel, pero hecha con una desnudez, de una manera muy ascética, sin quejas, sin lamentos, sin alusiones a la lucha, es nada más que el pensamiento trabajando en soledad, tratando de perforar la realidad recordada, la realidad de afuera imaginada, sin ninguna concesión.<sup>73</sup>

En principio, los periodistas culturales fueron dando cuenta, con rigor y presteza, de una obra difícil. *Agua estancada y otros relatos* (1992) y *El camino a Ítaca* (1994), marcaron momentos altos de aceptación tanto de crítica como del público. Y la crítica literaria fue avanzando en la interpretación de la obra del autor. Cuando se publicó *El*

---

<sup>72</sup> Albístur considera la pertinencia de calificar de “carcelaria” a una literatura; señala que la democracia, como la literatura no admiten adjetivos, en “Notas sobre literatura carcelaria”, Montevideo, *La Semana de El Día*, 16 al 22.9.89.

<sup>73</sup> Mercedes Ramírez, “La inauguración de una nueva narrativa”, Montevideo, *Último tren, La hora*, 23.9.89.

*Informante y otros relatos* (1997) Rosario Peyrou llama la atención sobre la unidad de la obra de Liscano, sostenida en:

Una voz reconocible, una ironía que a veces se resuelve en puro humor, y una serie de temas obsesivos que se modulan en distintas variaciones: el tema del doble, la búsqueda de un centro, el motivo del camino y el viaje, la conciencia de vivir al margen, la necesidad de resistir, un misticismo sin Dios, la desesperación frente a las trampas del lenguaje.<sup>74</sup>

Oscar Brando trabaja la idea de una “poética del encierro” (1993) y plantea a propósito del libro *El lenguaje de la soledad* (2000) el tema de la incorporación de una lógica del castigo al cuerpo de esta literatura:

La escritura saca a la luz un texto oculto que se va revelando en su proceso; pero el escritor sabe que esa materialización será reprimida o censurada. El propio texto incorpora entonces el riesgo del castigo, lo hace parte de la lógica de su existencia: cifra las palabras, disloca el significado, fractura la relación referencial (...) La relación entre cosas y palabras, entre cuerpo y escritura; la construcción con el signo o su enmascaramiento y evitación son algunos de los puntos “teóricos” centrales de la poética de Liscano.<sup>75</sup>

Hebert Benítez analiza *El furgón de los locos* (2001) desde una perspectiva que problematiza la relación entre testimonio y ficción. Cita a Paul Ricoeur : “en el discurso testimonial confluyen la presentación de una prueba sobre algún acontecimiento con el empleo de mecanismos persuasivos sobre el lector”, y a Elzbieta Sklodowska: “aunque la forma testimonial emplea varios recursos para ganar en veracidad y autenticidad –entre ellos el punto de vista de la primera-persona testigo- el juego entre ficción e historia aparece inexorablemente como un problema”. Anota que en *El furgón de los locos*, el narrador “se vuelve testigo conceptualizador de la tortura que va más allá de los límites de su persona”.<sup>76</sup>

Alicia Migdal, a propósito del libro de poesía *La sinuosa senda* (2002), señala un rasgo de originalidad que es importante tener en cuenta:

<sup>74</sup> Rosario Peyrou, “La obra. Escribir desde el margen” CL: “La autenticidad del ventrílocuo”, Montevideo, *Brecha*, 29.8.97.

<sup>75</sup> Oscar Brando, “La escritura es la vida” “CL, El lenguaje de la soledad”, Montevideo, *Brecha*, 2.2.2001.

<sup>76</sup> Hebert Benítez Pezzolano, “El furgón de los locos” “Un diálogo con el cuerpo”, Montevideo, *El País cultural* N° 634, 28.12.2001. Cita a Elzbieta Sklodowska, “La forma testimonial y la novelística de Miguel Barnet”, *Revista Interamericana* XII, 1982, y a Paul Ricoeur, *Texto, testimonio y narración*, Santiago de Chile, 1983.

Carlos Liscano ha forjado desde hace años un perfil de alto relieve en la narrativa del intimismo masculino, y es en ese aparente oximoron donde ha ofrecido lo más original de su voz (...) Relatos como los de *El Informante* y *El furgón de los locos*, o cruza literarias como las de *El lenguaje de la soledad*, documentan el lugar singular de CL en nuestra literatura: es el único varón que a partir de la revelación de su cuerpo torturado ha indagado literariamente la detallada intimidad de ese cuerpo con la conciencia.<sup>77</sup>

Es habitual en Uruguay que los críticos culturales trabajen en el periodismo y la academia.<sup>78</sup> El periodismo realizó la primera legitimación y la academia respondió rápidamente. Mercedes Ramírez dio la entrada con una reseña en la *Revista Iberoamericana*<sup>79</sup>, Oscar Brando escribió para la revista *Deslindes* de la Biblioteca Nacional<sup>80</sup> en la que un espacio importante estaba dedicado a la ficción uruguaya posterior a la dictadura (Levrero, Felipe Polleri, Napoleón Baccino, Leo Masliah).

Hebert Benítez en el libro publicado por la Universidad de la República en 1998, dirigido por Sylvia Lago, publica un trabajo sobre *El método y otros juguetes carcelarios* en el que señala que lo que singulariza a Liscano en el contexto de los narradores de la prisión y el exilio es “la orientación a una “teoría” del lenguaje y del idioma”.<sup>81</sup> Benítez utiliza el término “testimonio” y plantea un deslizamiento “de un discurso “testigo-denuncia de los hechos” a la tensión y el diálogo con “lo ficticio” y “lo literario” (167). De 1999 es el trabajo, que quedó sin publicar, de Michelle Milstein: “Carlos Liscano: la vida desde un tren” (Carleton College). Milstein plantea como eje de la obra de Liscano la búsqueda del hogar.<sup>82</sup>

La temprana y continua labor crítica de María Belén Castro, docente de la Universidad de La Laguna en Tenerife (Islas Canarias) fue importante para un primer conocimiento de Liscano en el exterior. Fuera de fronteras, Francia es el país en el que la obra de Liscano ha alcanzado mayor repercusión. Norah Giraldi Dei Cas dio diversos

<sup>77</sup> Alicia Migdal, “El encierro y los mundos” (Carlos Liscano y José López Belloso), Montevideo, *Brecha*, 23.5.2003.

<sup>78</sup> Como académicas considero las publicaciones universitarias, las de la Biblioteca Nacional, las del Archivo General de la Nación, las de la Academia Nacional de Letras.

<sup>79</sup> Mercedes Ramírez, “sobre Carlos Liscano, *El método y otros juguetes carcelarios*, *Memorias de la guerra reciente, ¿Estará nomás cargada de futuro?*, *Agua estancada y otras historias*, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, N° 160-161, Montevideo, 1992.

<sup>80</sup> Oscar Brando, “Carlos Liscano: la poética de la soledad” para *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional* 2-3, Montevideo mayo 1993.

<sup>81</sup> Hebert Benítez “La palabra en su cárcel” en *Narrativa uruguaya de las últimas décadas, 1960-1990. Las narcas de la violencia*, Coordinadora Sylvia Lago, Montevideo, Universidad de la República, 1998: 171.

<sup>82</sup> Su trabajo se encuentra en el archivo de Liscano.

seminarios y escribió sobre su obra, al mismo tiempo en que, desde la Universidad de Lille3, el laboratorio CECILLE y la red de trabajo NEOS, promovió la presencia y el estudio de Liscano.<sup>83</sup> Una tesis pionera de María Herminia Ferraro-Osorio<sup>84</sup> desbrozó el arduo camino inicial de interpretación de *La mansión del tirano* al plantear la “espiral” como la imagen de su estructura. Considera la obra como un “juguete literario” en el que la escritura, que no imita a la realidad, abre espacios “múltiples y evolutivos a partir de dos que son esenciales: el espacio lúdico y el espacio onírico”. Raúl Caplán (Université d’Angers), Nicasio Perera San Martín (Université de Nantes), Antoine Ventura (Université de Bordeaux) contribuyeron en distinto grado al conocimiento de la obra de Liscano. Entrada la década del noventa su teatro comenzó a ser representado<sup>85</sup> con frecuencia y a partir del 2000 se tradujeron novelas, el libro de testimonio y la investigación sobre el caso Gelman.<sup>86</sup>

En el 2008, Elena Lindholm Narváez publicó un estudio sobre textos escritos en castellano que narran la experiencia del exilio en Suecia. De Liscano, considera *Agua estancada y otras historias* en relación al funcionamiento de lo que llama “las memorias suprimidas” en el “espacio del exilio”.<sup>87</sup>

En el 2010 el trabajo de Fatiha Idmhand, investigadora del laboratorio CECILLE de Lille3 y del ITEM de Paris, coordinó la edición de *Manuscritos de la cárcel*. Su enfoque desde la crítica genética marca otro momento clave en este proceso de comprensión de la obra del autor.<sup>88</sup> Como dice Norah Giraldo Dei Cas en la página “liminar” del volumen: “La escritura tupida, el manuscrito pequeño, escondido, secreto, son la alteridad de

<sup>83</sup> Liscano participó en 2008 en el encuentro “Lieux et figures de la barbarie” que dio lugar a una publicación *Lieux et figures de la barbarie*, Norah Giraldo Dei Cas, Fatiha Idmhand y Cathy Fourez (Dir.), Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2012. En el Coloquio “Ecrire la guerre, écrire le conflit”, Lille 3, 16 – 17 de noviembre de 2012.

<sup>84</sup> María-Herminia Ferraro Osorio, « Por una poética del espacio en la novela *La mansión del tirano* de Carlos Liscano”. Dirección de investigación: Prof. Juan Carlos Mondragón, Université Stendhal, Grenoble III, octubre 1995 : 7

<sup>85</sup> Se pueden seguir los datos de las primeras críticas fuera del Uruguay y dentro en Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

<sup>86</sup> *Souvenirs de la guerre récente*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2007; Paris, 10/18, 2009 ; *La route d’Ithaque*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2005; Paris, 10/18, 2006 ; *Le Rapporteur et autres récits*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, 10/18, 2005 ; *Ma famille*, traducción de Françoise Thanas, Paris, Éditions Théâtrales, 2001 ; *Le fourgon des fous*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2006; Paris, 10/18, 2008 ; *L’impunité des bourreaux*, traducción de Françoise Thanas, Paris, Bourin Éditeur, 2007 ; *L’écrivain et l’autre*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2010; Paris, 10/18, 2010 ; *Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Belfond, 2011. Traducción de Jean-Marie Saint-Lu y Martine Breuer.

<sup>87</sup> Elena Lindholm Narváez, “*Ese terrible espejo*”. *Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*, Universidad Umea, 2008. Entre otros apoyos teóricos, Lindholm Narváez recurre a Homi K. Bhabha y Jacques Lacan para hacer un estudio complejo de la identidad del emigrado.

<sup>88</sup> Carlos Liscano, *Manuscritos de la cárcel*. Edición de Fatiha Idmhand. Coordinadora, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010.

Liscano, no son él mismo sino él saliendo de la nada para identificarse con lo que él fue y en lo que estuvo” (2010: 7). Idmhand cruza, a partir del concepto de escritura *sous contrainte*, la represión de la cárcel y las restricciones lúdicas del método del OULIPO, es decir, la transformación de una restricción impuesta en otra elegida.

En el 2011 Juan Pablo Chiappara publicó el segundo libro dedicado completamente a la obra de Liscano: *Ficciones de vida. La obra de Carlos Liscano*<sup>89</sup> es la traducción de su tesis doctoral realizada en la Universidad Federal de Minas Gerais. Su análisis parte de la noción de “discurso” y enfoca “la escritura literaria bajo la perspectiva de la enunciación, o sea, desde un punto de vista epistemológico que sitúa toda manifestación de lenguaje en la articulación de un decir y de un hacer”. El trabajo de Chiappara es polémico y tiene la virtud de ubicar la obra de Liscano en el eje de la enunciación.

En 2012 Selomar Claudio Borges publicó su tesis de maestría en la Universidad Federal de Santa Catarina, dirigido por Liliana Reales: *Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano*. Su trabajo plantea con sutileza el problema de la autoría y la referencialidad. No le interesa reducirse a los límites de la autobiografía (que discute largamente) ni de la autoficción (en la que señala compatibilidades). Quiere subrayar que la invención está siempre presente en la composición del texto ficcional sea autobiografía o autoficción. Prefiere mantenerse en la idea de la indecibilidad del género y las estrategias de composición. Decidió no considerar los relatos últimos de Liscano en la categoría de autoficción. En esta tesis, yo coincidí en parte con su planteo, pero creo que algunas de las reflexiones que la autoficción ha suscitado ayudan a la comprensión de las obras de Liscano.

En 2012 también Gabriela Sosa terminó su tesis de maestría en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay): “Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano”. Directora de tesis: Dra. Ana Cecilia Olmos (Universidad de San Pablo). A partir del cotejo del diario de la cárcel y el “Diario de “El Informante” establece un vínculo entre la escritura primera de Liscano y la última autoficcional. En la introducción de su tesis realiza un análisis de la recepción crítica de la obra de Liscano con el que discrepo en matices, pues Sosa anota la recepción crítica positiva desde las primeras obras de Liscano, pero no los problemas con el mundo editorial que fueron determinantes en muchos momentos para el proyecto literario del autor.

---

<sup>89</sup> Juan Pablo Chiappara, *Ficciones de vida. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2011.



Fuera de la academia creo necesario considerar tres trabajos sobre la obra de Liscano: Primero, el prólogo de Daniel Gil a *El lenguaje de la soledad* (2000) pues abre una perspectiva importante en la reflexión sobre la obra de Liscano al enmarcarla en los grandes testimonios literarios surgidos de la experiencia de los campos de concentración (Jorge Semprún, Primo Levi, Robert Antelme) y reivindicar el derecho a la ficción. Concibe la escritura de Liscano como un “interminable trabajo de elaboración”, desecha una interpretación instrumental del lenguaje, destaca su posibilidad de crear “al yo y a la realidad”, anota la “confluencia” de la literatura de Liscano con la tradición del psicoanálisis, al “dar lugar a una dimensión de verdad a la palabra”, pues la “verdad habla” al avanzar más allá de la conciencia (2000: 7-21).

Segundo, mi libro *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje literatura. La obra de Carlos Liscano* publicado en 2006. Quise, en ese momento, pensar la dictadura a partir del lenguaje y la literatura. De qué manera el lenguaje no solo dice lo que quiere decir y cómo los escritores se volvieron hacia las palabras para potenciar la imaginación y encontrar así un espacio de libertad. Planteo que hubo un traslado de los modos del pensamiento tradicionales (el ensayo) hacia las formas creativas. Creo que mi libro tiene las virtudes y los defectos de un trabajo concebido fuera del ámbito académico. Traté de que se leyera con fluidez y acepto las críticas sobre la falta de precisiones en la bibliografía que señala Gabriela Sosa en su tesis.

Finalmente, el de Alfredo Alzugarat, ex preso político, que publicó en 2007 *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Es un libro erudito que aprovecha la experiencia personal y elige una perspectiva muy difícil de obtener sin la vivencia de la prisión, de la espera, de la importancia en esa situación de la lectura y la escritura. Alzugarat se impone la distancia y la objetividad para explicar y escribe, como el título lo destaca, un libro comprometido con su pasado. Analiza la obra de Liscano hasta *El furgón de los locos*, destaca como “obra capital para entender la narrativa carcelaria de Liscano” al “Diario de El Informante” (criterio con el que coincido), explica a partir de la exclusión, la represión y la lucha por sobrevivir la creación de “otro”, anota el traslado del “tránsito a la incomunicabilidad y a la autoexclusión del mundo del exilio” a partir de *Agua estancada y otros cuentos*. Ve en *Memorias de la guerra reciente* una continuación de la “poética del encierro” señalada por Oscar Brando. Es decir, desde el marco de la cárcel, señala líneas de larga duración para comprender la obra de Liscano.

Este mismo trabajo se planteó, en principio, como una ampliación del realizado sobre Liscano, pero la situación de la obra de Liscano ha variado sustancialmente desde el

momento en que proyecté iniciar esta investigación en el 2010, pues en 2011 y 2012 aparecieron obras tuyas que me pareció fundamental tener en cuenta (“Vida del cuervo blanco”, “El trabajo de contar” y el de “recontar”, la edición anotada por el autor de *La mansión del tirano*), cada vez hay más producción sobre su obra y su archivo está siendo trabajado por otros investigadores. Mi idea es retomar la perspectiva del lenguaje esbozada en mi libro anterior y partir de la transformación del delirio inicial por la escritura para preguntarme de qué manera el escritor va elaborando una literatura que puede pensarse como el «surco» que encauza ese delirio. La escritura ¿puede concebirse como la realización conflictiva de una identidad de sobreviviente? La estructura en tres etapas atenderá renovaciones y persistencias.

## Capítulo 1

### La escritura en prisión

#### “La puerta era una palabra y yo la abría”

“Delirar” : viene del latín *delirare*,  
 “apartarse del surco”.  
*Diccionario crítico etimológico* de  
 Joan Corominas

Tratar de entender la violencia desatada durante la dictadura uruguaya (1973-1985) exigiría, por un lado, ponerla en relación con algunos acontecimientos cruciales del siglo XX, y por otro, intentar comprender la violencia instalada en la vida cotidiana de las sociedades contemporáneas. Como señalan Norah Giraldi Dei Cas, Cathy Fourez y Fatiha Idmhand en la introducción a *Lieux et figures de la barbarie* los lugares en los que la barbarie se ejerce

se multiplient, se globalisent au rythme d’une mondialisation frénétique et sous des formes inédites, avec une ampleur inquiétante. Spectaculaire, source de voyeurisme malsain, normalisée par la banalisation du « mal », la barbarie d’aujourd’hui se décline comme si aucune leçon n’avait été tirée de la guerre civile espagnole, de la Shoah, de la guerre du Vietnam, des dictatures latinoaméricaines, ou de la situation d’injustice endémique dans laquelle se trouve embouée l’Afrique.<sup>90</sup>

Al mismo tiempo en que es posible constatar que no se ha aprendido de las atrocidades sucedidas para impedir su repetición, tal vez sí se pueda percibir, en sentido contrario, que ha habido un aprendizaje de formas y posibilidades de destrucción de individuos aislados o de poblaciones que se realiza, diariamente, de manera más o menos cínica. Sería necesario poder determinar cómo funcionan los modelos de violencia. El planteo excede mis posibilidades, pero quiero dejar establecido que necesitaré hacer un paralelismo, en más de una oportunidad, entre lo sucedido en los campos de concentración de la Segunda guerra mundial y la dictadura uruguaya, para tratar de comprender algunas especificidades de la violencia ejecutada por esta última, pues es el marco en el que surge la literatura de Liscano.

---

<sup>90</sup> Norah Giraldi Dei Cas, Cathy Fourez, Fatiha Idmhand (dir.), Introducción a *Lieux et figures de la barbarie*, Bruselas, Peter Lang, 2012 : 12.

Aunque pueda pensarse que la violencia no debe ser cuantificada, creo necesario señalar una diferencia de escala entre la capacidad de aniquilar de los campos de concentración y las cárceles de la dictadura de Uruguay, a partir de la relación entre la racionalización de los medios de destrucción, la cantidad de gente implicada en su funcionamiento y el volumen de muertos. A la vez, algunas de las reflexiones realizadas a partir de la experiencia concentracionaria pueden ayudar a entender las situaciones traumáticas vividas por las víctimas de la dictadura y su manera de elaborarlas, pues me interesa el papel que puede tener la escritura en el proceso de aceptación y transformación de lo sufrido.

En *Sortir des camps, sortir du silence* Nathalie Heinich señala que “la experiencia extrema” puede ser “reveladora de una identidad”<sup>91</sup> al hacer surgir algo que en una situación de normalidad permanece oculto. Me interesa especialmente su planteo sobre la debilidad de la identidad, manifiesta en las situaciones límites :

Ainsi, en rendant compte de troubles identitaires fondamentaux et de leur possible maîtrise, l'analyse de l'expérience concentrationnaire atteste à quel point, selon la formulation de Max Weber, « l'identité n'est jamais, du point de vue sociologique, qu'un état de choses simplement relatif et flottant » - et à quel point les individus, en tant qu'ils sont le produit d'une construction sociale, sont également une construction d'eux-mêmes.<sup>92</sup> (2011 : 128).

Más adelante Heinich agrega que la identidad es una construcción temporal, vulnerable a las circunstancias, pero que no se deja reducir a ellas (2011 : 173). Tanto los campos de concentración como la prisión durante la dictadura pueden considerarse situaciones extremas que comprometen la identidad del sujeto. Las posibilidades de quedar con vida en un campo de concentración fueron ínfimas, en cambio, la mayoría de los presos políticos sobrevivió. Será necesario puntualizar las condiciones y el designio de los responsables de los prisioneros.

---

<sup>91</sup> Nathalie Heinich en *Sortir des camps. Sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Les Impressions Nouvelles, 2011 : 31. « Toute expérience extrême est révélatrice des constituants et des conditions de l'expérience « normale », dont le caractère familier fait souvent écran à l'analyse. Dans notre recherche, l'expérience concentrationnaire, en tant qu'expérience extrême, est prise comme un révélateur de l'identité, comme image de soi pour soi et pour autrui. Les conditionnements associés à une classe transposables, des principes générateurs et organisateurs des pratiques et des représentations » .

<sup>92</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, 2011 : 128.

En 1972 los militares desarticularon al MLN Tupamaros y apresaron a todos sus dirigentes. Once mujeres y nueve hombres presos fueron considerados “rehenes”.<sup>93</sup> Si bien la figura del rehén hombre estuvo claramente definida desde un comienzo, no sucedió lo mismo con las mujeres que sufrieron un trato similar. Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero realizaron un importante trabajo sobre las “rehenas”<sup>94</sup>, figura desdibujada hasta la aparición de su investigación, y señalan que

Al igual que la propia dictadura, el “rehenato” se justificó como “acto de guerra” contra la subversión dentro de la lógica de represalia preventiva contra organizaciones que habían desarrollado la lucha armada. Una semántica bélica compartida por los militares y las víctimas que da razón al nombre -rehenes-, pero no explica las cualidades ni los significados del martirio al que fueron sometidos. (2012: 24).

A los “rehenes” se los sacó de las cárceles bajo la amenaza de pagar con su vida cualquier ataque que sufriera un representante de las Fuerzas Armadas. Fueron alojados en diferentes cuarteles del Uruguay, en condiciones infrahumanas, absolutamente aislados y sin que nadie supiera su paradero. Algunos de los hombres que sufrieron esa condición dieron testimonio de situaciones prolongadas de delirio: José Mujica<sup>95</sup>, Mauricio Rosencof<sup>96</sup>, Henry Engler<sup>97</sup>, Eleuterio Fernández Huidobro<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> Nueve hombres dirigentes del MLN fueron considerados « rehenes » : Raúl Sendic, Eleuterio Fernández Huidobro, José Mujica, Adolfo Wasem, Julio Marenales, Henry Engler, Jorge Manera, Jorge Zabalza y Mauricio Rosencof. Las mujeres rehenas fueron: Alba Antúnez, María Elena Curbelo, Raquel Dupont, Yessie Macchi, Flavia Schilling, Gracia Dri, Cristina Cabrera, Estela Sánchez, Miriam Montero, Lía Maciel y Elisa Michelini.

<sup>94</sup> Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero, *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Montevideo, Fin de siglo, 2012. Ruiz y Sanseviero dicen que una semana antes del golpe de estado del 27 de junio de 1973 algunas mujeres fueron sacadas del Penal de Punta de Rieles y llevadas en condición de rehenas. Se las sometió a lo que los militares y ellas mismas denominaron « rondas » : una situación que duró hasta 1976 y que hacía que en cualquier momento fueran trasladadas a cuarteles para ser sometidas a todo tipo de vejámenes y torturas. En esos períodos de secuestro, en principio, los familiares no sabían el destino elegido en donde estaban y no estaban sometidas a ninguna reglamentación sino a disposición de quien tuviera el mando en el lugar en que estaban. Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero señalan que los hombres elegidos lo fueron por su condición de dirigentes. Como no había dirigentes mujeres, los investigadores hacen un minucioso análisis de por qué pueden haber sido elegidas esas mujeres y no otras presas.

<sup>95</sup> José Mujica (Montevideo, 1935) fue dirigente del MLN Tupamaros, apresado en 1972. A la salida de la prisión en 1985 se integró a la vida política democrática. Fue diputado y senador y ganó las elecciones a la presidencia de la República en octubre de 2009. Es presidente de Uruguay desde marzo de 2010.

<sup>96</sup> Mauricio Rosencof (Florida, Uruguay, 1933), dirigente del MLN Tupamaros apresado en 1972. Era un dramaturgo reconocido antes de la prisión. Escribió testimonio, narrativa, poesía, crónica.

<sup>97</sup> Henry Engler (Paysandú, Uruguay, 1946) fue dirigente del MLN Tupamaros, preso en 1972. Una vez liberado en 1985 se fue a vivir a Upsala (Suecia). Se enamoró, se quedó, hizo de nuevo la carrera de Medicina y se dedicó a la investigación en neurología. Hizo avances importantes en el estudio del Alzheimer.

<sup>98</sup> Eleuterio Fernández Huidobro (Montevideo, 1942) fue dirigente tupamaro. Cayó preso en 1969 y se fugó de la cárcel de Punta Carretas, en 1971, junto con otros 110 presos. Detenidos nuevamente en 1972,

También Jorge Zabalza<sup>99</sup>, que declaró, refiriéndose a los nueve rehenes: “Creo que los nueve, en algún momento, estuvimos fuera de nosotros. Estuvimos locos”.<sup>100</sup> Y recordó que en el año 1978, fecha en que se cumplieron 30 años de la Declaración de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas, hubo una campaña por los rehenes. Dice que eso cambió en algo las condiciones en que estaban y concluye : “Nos comunicábamos un poco y creo que esa comunicación salvó los rasgos humanos. Si te comunicás, seguís siendo un ser humano”. (2009 : 67).

Eleuterio Fernández Huidobro se refirió a la locura: “más que la cuestión física, que también es importante, está la lucha por mantener la cordura, por no volverse definitivamente loco, por ser solamente medio loco”.<sup>101</sup> Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof dieron su testimonio, en forma de conversación, sobre lo vivido en *Memorias del calabozo*.<sup>102</sup> Contaron haber escuchado en boca de un coronel una frase que resulta muy eficaz para entender el sistema de destrucción organizado: “No pudimos matarlos cuando cayeron, los vamos a volver locos” (2008: 24).

### 1. 1. Salida del delirio y el delirio como salida

Los presos políticos estuvieron en la cárcel en una situación de amenaza y hostigamiento permanentes pautaada por las sesiones de tortura y la represión omnipresente y arbitraria. Una forma de castigo extremo consistía en colocarlos en una celda en la que estaban absolutamente aislados por largos períodos. Los prisioneros del Penal de Libertad la bautizaron la “isla”.

---

fue liberado en 1985. Figura política importante a la salida democrática, es desde 2011 Ministro de Defensa de Uruguay. Ha escrito libros de testimonio, crónica, ensayo, narrativa.

<sup>99</sup> Jorge Zabalza (Minas, 1943) fue dirigente tupamaro y rehén de la dictadura. Desde la recuperación democrática fue edil de la Junta Departamental de Montevideo (1994-1997), dirigió, entre otros, el quincenario *Mate Amargo* (1990-1994). Ha escrito testimonio, crónica y ensayo político.

<sup>100</sup> En José Pedro Charlo, Aldo Garay y Virginia Martínez, *El Círculo. Las vidas de Henry Engler*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009: 67.

<sup>101</sup> También en José Pedro Charlo, Aldo Garay y Virginia Martínez, *El Círculo. Las vidas de Henry Engler, op.cit.*: 73. Fernández Huidobro cuenta : « Pasé meses enteros en una especie de auto hipnosis viviendo en un Cabo Polonio en pleno verano que construí yo mismo » .

<sup>102</sup> Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, *Memorias del calabozo 3 tomos*, Montevideo, TAE, 1987, 1988. Cito por la reedición, Buenos Aires, Aguilar, 2008.

Liscano fue el preso N° 490 ; estuvo en prisión 12 años, 9 meses y 16 días. Durante esos años sufrió la muerte de la madre (el 31 de mayo de 1976) y el suicidio del padre (el 13 de diciembre de 1978). Estuvo meses en la “isla” de la que salió creando una novela en su mente<sup>103</sup>: *La mansión del tirano*. Es la primera novela de Liscano que ha reescrito a lo largo de su vida. (En el capítulo 3 me detengo en el análisis de la reescritura). Es una novela difícil, de la que es casi imposible decir el asunto. El *incipit* (que estudiaré al final) llega hasta el capítulo 4 de la versión impresa y cuenta que un hombre sale de su casa hacia la parada del ómnibus mientras piensa y, al pensar, piensa que piensa. La versión manuscrita que salió de la cárcel fue escrita entre el 12 de marzo y el 28 de setiembre de 1984.<sup>104</sup>

Liscano escribió un diario en la cárcel entre el 31 de mayo de 1982 y el 7 de marzo/7 de junio de 1984<sup>105</sup>: es un diario de escritor, imprescindible para entender el proceso de elaboración de su obra. Dice una anotación del 1.6.1982:

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: Yo no hago literatura. A través de la ficción y el discurso trato de poner cierto orden en el caos y objetivar lo que existiendo en mí, yo no sabía que existía hasta que lo he escrito. Es una forma de mantener, mediante el discurso el ejercicio del intelecto y de poner el imprescindible freno, a través de la autopercepción que da el pensamiento ordenado, a la realidad desquiciante. No es el dominio de las cosas -no se dominan las cosas con palabras aunque a veces pueda parecerlo- es solo un intento de evitar la destrucción de nuestra vida consciente. (2010: 83). [Subrayado mío]

El fragmento remite al proceso de producción material de la obra de Liscano: lo que quedó en los manuscritos que salieron de la cárcel, recogidos en *Manuscritos de la cárcel*, es el resultado de la copia de “papelitos” que han desaparecido, y plantea una idea de la escritura que es central en el desarrollo de esta tesis: desde el comienzo la concibe como salida de sí y descubrimiento, como posibilidad de orden, es decir, transformación, del “caos” que, años más tarde, el escritor llamará “delirio”. En una conferencia, que volveré a citar, “Del

---

<sup>103</sup> Siete meses, dice en la entrevista *Le matricule des Anges. Le mensuel de la littérature contemporaine* N° 112, Avril 2010, Dossier Liscano, Couverture : Oliver Roller. Thierry Guichard, « Au nom des siens » (*L'écrivain et l'autre*) et interview « Les chemins de la liberté ».

<sup>104</sup> La versión manuscrita fue publicada en Carlos Liscano, *Manuscritos de la cárcel*, Fatiha Idmhand Coord., Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010. El autor la reescribió en la cárcel y siguió después. La editó dos veces: en Montevideo, Arca, 1992 y en Montevideo, Argumento, 2011.

<sup>105</sup> Fatiha Idmhand, “Escribir en la cárcel: una escritura “*sous contrainte*” en *Manuscritos de la cárcel*, *op.cit.*: 15, señaló que el manuscrito del diario termina en el último folio de “La edad de la prosa”. La escasez de papel hacía necesario aprovechar todos los espacios.

caos a la literatura”, Liscano dijo que “literatura, la escritura, hizo que el viaje que yo había iniciado al reino del delirio, se encauzara”.<sup>106</sup>

Propongo una lectura de la obra de Liscano en tres etapas en las que se perciben cambios importantes en la concepción de la creación, pero será inevitable que cada una sea atravesada por las otras porque uno de los rasgos que quiero mostrar es que, al mismo tiempo en que cambia, Liscano concibe la literatura como un todo en el que cada obra instauro un diálogo particular con el conjunto. El delirio del que surge en esta primera etapa es una fuente de la que abrevará, de manera distinta, en las siguientes. Quisiera delinear en este momento algunas características de la literatura primera, la formación del escritor en el estudio de las matemáticas y la literatura, el establecimiento de un primer circuito literario en la cárcel.

Es posible considerar el “caos” del que Liscano escribe como una de las formas posibles de decir el delirio. Lo voy a analizar en relación a algunos testimonios de los rehenes sobre la locura vivida y sus formas de salida. En maneras y tiempos distintos, con diferente proyección en sus vidas, Henry Engler y Mauricio Rosencof plantean también a la producción artística como un camino. En el documental *El Círculo. Las vidas de Henry Engler* (2008)<sup>107</sup> y en un libro posterior, que recoge el material de la película sin recortes<sup>108</sup>, Engler dijo el delirio sufrido durante años causado por el castigo brutal al que fue sometido. Al recapitular el horror sufrido, afirma: “Lo más difícil era la falta de comunicación” (2009: 53). Escuchaba voces dentro de su cabeza que eran enemigas. Lo habían herido en el momento en que los militares lo agarraron y se había convencido de que cuando le sacaron la bala le habían puesto un implante que hacía que la CIA le pudiera leer los pensamientos. En una etapa de ese delirio, dice que sentía que neutralizaba la angustia y el dolor que le provocaban algunas imágenes del pasado, concentrándose durante toda la vigilia en un círculo que ubicaba en la pared. Después empezó a pintar cuadros en las que asociaba la imagen de Dios y de extraterrestres. En el momento en que tuvo conciencia de que podía estar loco se aferró a la religión. Se volvió mormón. En el documental cuenta que hacia el final de la detención, Raúl Sendic, líder del MLN-T, pidió para estar con él en la celda y que apoyó su decisión. Engler dice que Sendic vio en ese

---

<sup>106</sup> Carlos Liscano, “Del caos a la literatura” en *Trazas y Ficciones. Literatura y Psicoanálisis. Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis Volumen VII*, Montevideo, noviembre 2007.

<sup>107</sup> *El Círculo. Las vidas de Henry Engler* (2008) es un documental dirigido por José Pedro Charlo y Aldo Garay en el que cuenta su salida del delirio.

<sup>108</sup> José Pedro Charlo, Aldo Garay y Virginia Martínez, *El Círculo. Las vidas de Henry Engler*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.



momento que eso era un posible camino hacia la cordura. Más de veinte años después de lo vivido, Engler fue capaz de reconstruir los pasos que lo fueron alejando de la locura.

Mauricio Rosencof no dejó un testimonio similar, pero escribió, después de salir de prisión, inspirándose en el delirio padecido, la novela *El bataraz*.<sup>109</sup> La narración desarrolla la relación que un hombre encerrado establece con un gallo, que es una alucinación. No hay punto de vista exterior, por lo tanto el lector vive el delirio del preso. Emilia Alfieri, en un artículo sobre esta obra, asume una postura crítica que comparto:

frente a la extendida concepción sobre la inenarrabilidad de lo acontecido, ya sea por lo inaprensible del hecho histórico, o porque el horror supera los instrumentos de la lengua para representarlo, o por la imposibilidad del testimonio con sentido integral, el relato ficcional, desprendido de pretensiones de verdad y completitud, puede ser un puente en el vacío del sentido. Dejar de lado la idea de verdad en el sentido más objetivo del término, diluir el sujeto enunciador real, tomar distancia frente a un relato manifiestamente imaginario, puede permitir una reflexión crítica y una reapropiación comprensiva de determinados procesos que cuando son abordados desde el pragmatismo de la experiencia se disuelven en su propio sin-sentido.<sup>110</sup>

Alfieri cita un trabajo de Anna Forné para confirmar la idea de que, en el caso de Mauricio Rosencof, el camino de *Memorias del calabozo* (1987) a *El bataraz* (1992) es el del deslizamiento “desde una perspectiva mimética a una imaginaria con el fin de abordar las zonas grises, las lagunas del testimonio”.<sup>111</sup> En el comienzo de *El bataraz* el narrador prisionero se dirige a un tú, dice que va a escribir “las memorias de Hortensio” por las que le van a dar el premio Nóbel. El proyecto “delirante” (escribir y obtener el premio Nobel) es la manera de salir del delirio de la nada:

Y es entonces que decido escribirte lo que no puedo con lo que no tengo porque algo tengo que hacer mientras me procesan hacia el vegetal de un régimen biogenético interesante, en el que estoy plantado en un punto desde hace una punta de días que pueden ser tres o treinta, meses o milenios. (1999: 15).

Los primeros noventa, según analizaré en el tercer capítulo, fueron años de repliegue del testimonio en la sociedad uruguaya, en este contexto de lectura, parece significativo que en

<sup>109</sup> *El bataraz*, Montevideo, Arca, 1992. Cito por la reedición de Alfaguara, Montevideo, 1999.

<sup>110</sup> Emilia Alfieri, “El salto del conocimiento a la comprensión: la reapropiación del encierro y la represión en la obra literaria de Mauricio Rosencof” en *Encuentros uruguayos. Revista digital N° 4*, setiembre 2011.

<sup>111</sup> Anna Forné, “El desdoblamiento de identidades en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”, *Revista Hipertexto*, invierno/2009, N°9, Universidad de Texas-Pan American, Edinburg.

1992 la editorial Arca publicara *La mansión del tirano* de Liscano y *El bataraz* de Mauricio Rosencof: dos novelas muy distintas que planteaban una implícita reivindicación de la imaginación para decir lo sufrido. Los primeros noventa, según desarrollaré en el tercer capítulo de esta tesis, fueron años de repliegue del testimonio en la sociedad uruguaya.

Sigmund Freud considera al delirio como el inicio de un camino de sanación.<sup>112</sup> Jean-Claude Maleval en su libro *Logique du délire* explica que las alucinaciones más extrañas no constituyen un delirio, en sentido patológico, si el sujeto es capaz de darse cuenta de su error. Maleval toma la definición de delirio de Colette Soler que lo concibe como un « proceso de significación ».<sup>113</sup>

Gilles Deleuze en l'Avant-propos de *Critique et Clinique* dice que cada escritor es un visionario :

Ces visions, ces auditions ne sont pas une affaire privée, mais forment les figures d'une histoire et d'une géographie sans cesse réinventées. C'est le délire qui les invente, comme processus entraînant les mots d'un bout à l'autre de l'univers. Ce sont des événements à la frontière du langage. Mais quand le délire retombe à l'état clinique, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux, sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs et ses chants. La littérature est une santé.<sup>114</sup>

La distinción que establece Deleuze es para mí una guía fundamental: no es el delirio “clínico” el que consideramos, sino el desorden que se puede transformar gracias a la invención y el trabajo con el lenguaje. Esa franja, esa zona de contacto, “frontera del lenguaje” dice Deleuze, ha sido explorada intensamente por escritores de épocas diferentes a partir de las condiciones más diversas. Felisberto Hernández (1902-1964) a quien Liscano leyó en la cárcel, no sufrió estas situaciones extremas que estoy analizando, y dijo en su

<sup>112</sup> *Dictionnaire de la Psychanalyse* sous la direction de Roland Chemama y Bernard Vandermersch, Paris, Larousse, 2009: « Délire : Selon S. Freud, tentative de guérison, de reconstruction du monde extérieur par restitution de la libido aux objets, privilégiée dans la paranoïa et rendue possible grâce au mécanisme de la projection, qui permet que ce qui a été aboli au-dedans revienne au sujet du dehors », En la entrada “Signification et mécanisme du délire: Freud se démarque radicalement des conceptions de son époque concernant la signification du délire: “Ce que nous prenons pour une production morbide, la formation du délire, est en réalité une tentative de guérison, une reconstruction”.

<sup>113</sup> Jean-Claude Maleval, *Logique du délire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 : « Ni les hallucinations les plus bizarres, écrit-il [J.P.Falret], ni les écarts d'imagination les plus étranges, ne constituent le délire, si le sujet qui les éprouve est néanmoins capable de rectifier ses sensations illusoire et ses fantastiques conceptions (...) il n'y a pas de délire, par ce seul fait que l'on s'aperçoit de son erreur ; il existerait à coup sûr, si les sens intime avait abdiqué son contrôle » :7.

<sup>114</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993. “Sus visiones, sus audiciones no son un asunto privado, sino que forman las figuras de una historia y una geografía reinventadas sin cesar. Es el delirio el que las inventa, como proceso que arrastra las palabras de un lado al otro del universo. Son acontecimientos en la frontera del lenguaje. Pero cuando el delirio recae en el estado clínico las palabras no desembocan en nada, no escuchamos ni vemos nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es salud ». (Trad.mía).

literatura el riesgo de la locura. *El caballo perdido* (1943) comienza con el relato de las clases de piano en la casa de Celina a las que el narrador asistía a los once años. Hacia la mitad de la obra, a raíz del recuerdo de un castigo recibido, la narración se quiebra y aparece el narrador, casi oculto hasta ese momento, que dice que no puede seguir contando como lo estaba haciendo. El narrador se desdobra y pelea consigo mismo. Me detengo un poco en este texto porque elabora una imagen de la locura como una “isla” de la que no se puede volver. Sin embargo, el narrador logra salir de ese abismo escribiendo aunque no pueda seguir con la historia que estaba contando. En un sentido similar, la escritura fue la manera que encontró Liscano de transformar el delirio en productividad, en sentido y en exploración de sí. Su obra primera parece representar a distintos niveles el mecanismo de salida del círculo cerrado de la obsesión al crear la posibilidad de apertura a partir del dibujo de la espiral.<sup>115</sup> Veremos en el último capítulo de este trabajo, de qué manera los comienzos de *La mansión del tirano* inscriben en la narración misma la forma de la espiral: el avance incluye la vuelta hacia atrás para volver a partir.

El hombre preso y “delirante” sale del delirio escribiendo una literatura “delirada”. Este adjetivo puede calificar fundamentalmente a “La mansión del tirano” y “La edad de la prosa”. Utilizo el término referido a esta literatura en el sentido de que no plantea una verosimilitud realista sino una sutil y dolorosa sensación de caos a partir del juego de asociaciones, del dejarse derivar por sonidos y sentidos, de la libertad con que se apropia de modelos artísticos y del lenguaje de los sueños. El cuento “La puerta” de “El método y otros juguetes carcelarios”<sup>116</sup> comienza con la imagen de una “puerta” que es una “palabra” que el narrador atraviesa:

Soñé que abría una puerta. La puerta era una palabra y yo la abría. Detrás de la palabra había una escalera. Dudaba un instante porque había pensado encontrar una cosa y me encontraba una escalera. Enseguida concluía que había abierto la palabra ESCALERA y comenzaba a bajar. (2010: 455).

Es el sueño el que guía al narrador que recorre la “palabra-puerta” o la “palabra-escalera” y pasa así de un estado a otro. El fragmento puede leerse como metáfora de los mecanismos

---

<sup>115</sup> María Herminia Ferraro Osorio planteó el movimiento en espiral como estructurante de *La mansión del tirano* en su tesis « Por una poética del espacio en la novela *La mansión del tirano* de Carlos Liscano”, Dirección de investigación: Prof. Juan Carlos Mondragón, Université Stendhal, Grenoble III, octubre 1995. Creo que es un movimiento aplicable al conjunto de la obra de Liscano.

<sup>116</sup> Es un libro de cuentos escrito en la cárcel que integra los *Manuscritos de la cárcel*, *op.cit.* Fue publicado por primera vez en Estocolmo en 1987. La versión editada es más sintética: “Soñé que abría una puerta. La puerta era una palabra y yo la abría. Detrás de la palabra había una escalera. Enseguida concluía que había abierto la palabra escalera y comenzaba a bajar” (Ov1, 2011: 17).

de salida del delirio a través del lenguaje. Como contaré más adelante, después del quiebre vivido en la “isla”, Liscano abandonó los estudios de matemáticas y decidió ser escritor. El lenguaje tiene una lógica distinta a la de las matemáticas: es un sistema que integra el juego, la imaginación, la abstracción y el desborde. En el principio está la fascinación por la palabra: escribiendo, el escritor, encontrará que no hay salvación en un sentido definitivo sino el aprendizaje de que hay salidas posibles.

En el principio está la fascinación por la palabra. En el cuento “El método” escrito entre el 30.9.84 y el 22.11.84<sup>117</sup>, dice el narrador:

Me fascinan las palabras, me fascina oír hablar por radio -que aquí retumba en parlantes-, me quedo en el aire, indeciso ante las palabras. A veces no sé qué dice o quiere decir el que está hablando y permanezco perdido, dándole vueltas a una frase mientras la exposición sigue, creciendo, como un organismo, indetenible, exuberante. Entonces empiezo a observar mis palabras, cómo las uso, por qué, pero fundamentalmente: ¿qué me propongo decir cuando digo algo? Digo, dije, quiero decir. ¿Pero qué quiero decir? No importa, bien puede quedar porque quise decir. Ya es bastante querer decir. Esto ya lo usé antes. (2010: 424-425).

Es el enamoramiento de las palabras, el quitarles toda función instrumental, el explorar su potencia creadora y su materialidad, lo que abre la posibilidad de invención y “sanación”<sup>118</sup> y en la continuidad de la escritura, la “zona de contacto” abismal se irá transformando. En *El escritor y el otro* Liscano se refiere a la noche y la locura: “Esta es la noche que no termina de acabarse. Estar siempre a la espera, en acecho, mirando el centro luminoso del lenguaje, donde todo bulle, donde está la locura (...) Escribir es abrir la puerta a la locura, que es lo que no debo”. (2007 : 72).

El sujeto escindido que se manifestará a lo largo de los años en todas las posibilidades que su obra despliega surge en la cárcel. Su narrativa reproduce, atomiza, separa e integra la voz del “enemigo” : es una de las voces que forma parte del sujeto que habla. El monólogo “La edad de la prosa”, escrito entre el 27 de marzo y el 1 de junio /7 de junio de 1984<sup>119</sup>, plantea un narrador que en su devenir se desdobra en otras voces que reproducen situaciones de dominio en un tono irónico que tiende a ser monocorde:

<sup>117</sup> Integra también “El método y otros juguetes carcelarios”, *Manuscritos de la cárcel, op.cit.*

<sup>118</sup> También se puede señalar un paralelismo con el narrador de *El caballo perdido* de Felisberto Hernández que tiene un trato absolutamente personal con las palabras.

<sup>119</sup> Remito al trabajo de Fatiha Idmhand en *Manuscritos de la cárcel, op.cit.* En sucesivas reescrituras, la narración dará lugar a la publicación de *El charlatán*, Montevideo, Cal y Canto, 1994 y *El Informante y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1997.

Estoy en depósito. ¿Qué?...Nada. Depósito, más adelante. Hablaré un poco. Siete horas. Más o menos. Y después nunca más. Treinta y cuatro treinta. Con siete horas tiene que ser más que suficiente. Y si no lo es mala suerte. No sé dónde iremos a parar. Pero se debe a que no sé cómo comenzar...¿Me podrían ayudar?...¿No me pueden ayudar?...Si es que pueden no lo hagan. Conozco la clase de ayuda que están dispuestos a dar. Mi nombre, mi edad, mi profesión, ya los dejé dichos al entrar. También dije treinta y cuatro treinta, por si acaso. Y mi estado civil y mi nacionalidad. Primera pregunta, preliminar, previa a la primera: ¿Usted es señorita o señora?...Señorita. Gracias. Me parecía. Tercera pregunta Señorita, ¿a qué se deben tantos interrogatorios? Es la rutina, es igual para todos. Bueno, entonces, disculpe, pero no es mi rutina. Además, la igualdad para todos que menciona me cae. Y aquí me corté. (2010: 263).

Bajo otra forma, un poco más violenta, el diálogo se transforma en interrogatorio:

Lo que le pregunto es si yo a usted no lo conozco de alguna parte. No creo, contestó. Yo sí creo, le digo; usted estaba una noche sentado frente a una mesa, con lentes de sombra y una manta cubriéndole las piernas. Se confunde, me dijo. Créame que no, le insisto, puedo darle detalles, la manta era escocesa, había un hombre con usted, ¿quiere más datos?...¡Déjese de cuentos!, se insolentó, ¡y hable!...Pero...¿de qué quiere que le hable?...Usted hable, ordenancista, él. Me dio un coscorrón en la cabeza. Ahí me di cuenta de que me habían quitado el sombrero. O lo perdí antes de empezar. Me toqué la cabeza y otro coscorrón. ¡No se mueva, hable, hable! (2010: 265).

La necesidad de comprobar la identidad está planteada reiteradamente, así como la exigencia de hablar sin que el sujeto sepa por qué y para qué. El narrador pone en escena su palabra que cumple y no cumple con ese mandato: habla pero no satisface. La ironía que envuelve la violencia y el equívoco de la situación es permanente. Sin una presión visible, el narrador puede también dar cuenta del hecho de habitar un lenguaje que no es propio, de la íntima división que la escritura pone de manifiesto.

-No hay salida. Siempre el mismo incomprendido. Esto es un cuento. Lo que dije. Y no es mío. Y lo hice solo aunque parece que me desdoblo. O me redoblo. Me imito a mí mismo. Pero soy yo solo. Finjo que soy dos, que soy tres. ¿Quién me dice que en una no pueda enganchar? Siempre quise ser varios. Para cambiar. Es menos aburrido. Entre muchos se va mejor. (2010: 270).<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> “No hay salida” fue un título que Liscano pensó para el texto que después llamó “La edad de la prosa”. Fatiha Idmhand explicó que el título fue un hallazgo posterior a la escritura en “Escribir en la cárcel: una escritura *sous contrainte*”, *op.cit.*: 26.

En el desdoblamiento, el narrador encuentra en sí mismo al extranjero, al sujeto segregado que tiene que fingir y la voz que asume el discurso del que tiene el poder, los papeles, el lugar. La suma de voces crea una identidad inquietante, en desplazamiento, contradictoria y que aspira a la quietud.

*Oficio de ventriloquia* (2011) tituló Liscano la edición en dos tomos de sus cuentos y sus *nouvelles*. Esa percepción del escritor como ventrílocuo está en “ La edad de la prosa” que se transformó después, parcialmente, en *El charlatán* (1994) y “El Informante” (1997). Los títulos aluden al acto de hablar de una forma -distinta en cada caso- devaluada. La división existe más allá de la voluntad del sujeto, es incontrolable y tiende a concretarse en diálogos que son los de un “charlatán” (alguien que habla de más) o interrogatorios. Y la imagen del ventrílocuo refiere, además del desdoblamiento, a alguien que habla con el vientre, con las “ tripas ”, con lo más íntimo del cuerpo, lo visceral. La obra de Liscano parte de la noción de que el “ yo ” no es algo que esté dado.

## 1. 2. Leer y estudiar en la cárcel

En una entrevista, Liscano crea una escena de lectura que parece sintetizar lo que he tratado de desarrollar en el apartado precedente sobre las posibilidades de salida del delirio. El deseo de comprender a través y con el lenguaje, leído y escrito, es el camino de salida de sí. En la cita que sigue resulta elocuente la imagen de la lectura obsesiva (“cuarenta veces”) de una página de *La Montaña Mágica* de Thomas Mann:

En mis lecturas fueron decisivos escritores como Felisberto Hernández, por ejemplo. Tengo un inmenso entusiasmo por el Cortázar de *Rayuela*. No por sus cuentos. Thomas Mann: leí cuarenta veces una página de *La Montaña Mágica* porque sentía que en esa página el autor me estaba haciendo una trampa y no me daba cuenta cuál era. El personaje empezaba a delirar y yo deseaba fijar el momento -o la palabra- en que se abría ese delirio. Cuándo comenzaba a mentir; cuándo una descripción objetiva se hacía alucinante. Estaba tan fascinado que leía solamente esa página. Thomas Mann me parece un verdadero genio (...) Kafka también me gusta mucho. (...) Borges: en él vi que lo fundamental es el lenguaje. De Felisberto Hernández aprendí que uno puede escribir sobre cualquier cosa. Sobre las patas de una silla, por ejemplo.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Cf. Antonio Corti, “Las palabras y las falsas seguridades”. “Importante escritor en Maldonado”, Maldonado, *Estediarario*, 19.7.1996. Transcribe las palabras de Liscano en un taller en Maldonado organizado por Helena Corbellini.

Liscano creó, como la mayoría de los presos, estrategias para seguir viviendo. Cinco años después de salir de la cárcel, desde Suecia, le escribió a un amigo con el que compartió la prisión:

Yo creo que a partir del 75 solo tuve una idea en la cabeza: sobrevivir hasta el final, por más que ese final demorara, o debiera ocurrir allí donde estábamos. Quiero decir: no me agarraba de lo que tenía afuera sino del adentro, de la obligación de cumplir los deberes sociales elementales, la solidaridad elemental, etcétera, dicho en tono menor. Esto creaba una angustia suplementaria, creo. Porque los que vivían en alguna fe, por más injustificada que ella fuera, estaban en cierto modo salvados. Te confío que, por lo menos al comienzo de esa etapa mía, por allá por el 76-77, ese vivir sin proyecciones de futuro me daba una especie de lucidez extra que no era fácil. Después, gracias a la ayuda que encontraba en tantos compañeros, fui creyendo que uno podía tener fe en lo inmediato, en lo cotidiano. Y eso incluía el respeto por la fe de los otros ya que era lo que encontraba en lo cotidiano, y el respeto y la admiración por el inmenso calor solidario que los demás entregaban al grupo. Aprendí mucho, mucho. Creo que para siempre: allá me hice hombre, me salió barba y me salieron las primeras canas. Pasado el tiempo uno sigue meditando, algunos por primera vez: “recuperando la memoria”, como vos decís. Pero es tan difícil hablar, encontrar con quién, hallar tiempo.<sup>122</sup>

La autodisciplina física y mental fue extrema, como la situación en la que estaba. Antes de querer ser escritor, quiso ser matemático. Le contó a Mónica Bruder en una entrevista inédita:

Estudiaba de 6 de la mañana a 12. Era una bestialidad. Me levantaba a las 5, hacía gimnasia hasta las 5:45 que tocaba el timbre, porque estaba prohibido hacer gimnasia, entonces tenía que hacerla sin que me vieran, me bañaba en invierno con agua fría con una jarra y estudiaba matemática, yo tenía las mañanas ocupadas. Tenía dos o tres libritos duros que tenía para años con esos libritos, hacía mis consultas, y eso me organizaba la vida, y hacía alguna lectura complementaria o discusiones que una ciencia te lleva, metodología, epistemología, conversar con otra gente que venía de otras ramas de la biología o de la historia, intercambiar, era una pobreza, no era una academia, cada uno ponía una leñita y hacíamos un fueguito que terminaba calentando, y después fue escribir, que también era una disciplina de la cabeza y para mí fue fundamental. Todo era en medio de angustias, depresiones, era muy estimulante. Yo empecé a verme (16.8.2002).

Las matemáticas son la primera vía para mantener la cabeza ocupada. Tal vez lo hayan adiestrado en un nivel de abstracción que hizo posible el lenguaje de *La mansión del*

---

<sup>122</sup> Carta enviada a Juan José Noueched el 13. 27.09.1990. 2f. r.

*tirano*. Bruder le preguntó por el tema de la primera novela: « Cuando empecé a escribir me di cuenta que no tenía una historia para contar, que tenía muchas dificultades con los objetos porque existían en el lenguaje pero no en la realidad. Decía que eran como el número Pi, existe, es muy útil, pero nadie lo conoce ».

La prisión condicionó de distintas maneras la forma de leer : obviamente por el acceso a los materiales<sup>123</sup>, pero también transformó el sentido de la lectura y, al aislar al lector del mundo, la independizó de los condicionamientos culturales habituales. En una entrevista con Oliver Roller y Thierry Guichard<sup>124</sup> Liscano contó que la biblioteca de la cárcel tenía al principio muy buenos libros porque estaba provista por las familias de los detenidos. Sigue:

Pero pronto los militares la cerraron, quemaron algunos libros, también robaron. Una vez que la reabrieron, algunas disciplinas fueron prohibidas : la filosofía, la sociología, la química, la física, la electrónica, la economía, Proust, toda la Historia a partir de la Revolución francesa inclusive. Todo estaba prohibido, o casi. Los militares podían quemar un libro por razones arbitrarias: por el título, por ejemplo. Súbitamente descubrí que el individuo puede leer cualquier cosa. Por ejemplo la etiqueta de un frasco de medicamentos con sus nombres extraños que nadie entiende: leíamos las etiquetas con mucha atención. La lectura depende mucho de lo que el lector mete.

Primo Levi señaló que la experiencia del campo de concentración hizo que el lenguaje resultara insuficiente para decir la experiencia. En *Si esto es un hombre*, por ejemplo, reflexiona: “Del mismo modo que nuestra hambre no es la sensación de quien ha perdido una comida, así nuestro modo de tener frío exigiría un nombre particular”.<sup>125</sup> En una dimensión menos trágica, leer también fue diferente en la cárcel: podía acentuar la capacidad de “escape” de la realidad circundante o llegar a ser un ejercicio válido por sí mismo, más allá de la diversión o de la búsqueda de sentido, en tanto hacía trabajar la mente. En la entrevista citada con Mónica Bruder, Liscano contrapone la posibilidad de huida gracias a la lectura al sufrimiento de escribir: “uno se metía en un libro y con eso pasabas 5 horas, te ibas, no estabas, en cambio escribir era el sufrimiento, era elaborar y estar siempre con cuidado que te llevaran los papeles”. (16.8.2002).

<sup>123</sup> Un estudio imprescindible para la lectura en el penal de Libertad es el de Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2007.

<sup>124</sup> *Le matricule des Anges. Le mensuel de la littérature contemporaine N° 112*, Avril 2010, Dossier Liscano, Couverture : Oliver Roller. Thierry Guichard, « Au nom des siens » (*L'écrivain et l'autre*) et interview « Les chemins de la liberté ».

<sup>125</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 2002. 2ª edición en español: 133.



Parece evidente por las anotaciones que hizo en prisión que, más que leer, Liscano estudió con ahínco. Los “Apuntes: la literatura y la política” de *Manuscritos de la cárcel* reúnen parte de los libros que Liscano leyó, seleccionó, transcribió, transformó en la cárcel.<sup>126</sup> Leyó a los grandes autores de la literatura universal (Shakespeare y Cervantes), libros sobre arte, lingüística, lógica. Por ejemplo, bajo el título “Sobre la comunicación”<sup>127</sup> hay una extensa reflexión sobre el lenguaje, el pensamiento y las matemáticas que muestra su preocupación por prepararse. La lista de autores es muy amplia. Me interesa señalar en este momento solamente que desde el comienzo algunos de los escritores ahí reunidos actuaron como persistentes modelos de escritura. Samuel Beckett, Franz Kafka, Dino Buzzati<sup>128</sup>, Juan Carlos Onetti, Louis-Ferdinand Céline<sup>129</sup>, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges serán los autores a los que volverá para establecer su linaje con distintos énfasis en cada etapa de escritura. Liscano los ha nombrado una y otra vez cuando ha querido explicar que su obra viene de los libros que ha leído o cuando señala la diferencia entre sus lecturas y las que eran habituales en los otros presos.<sup>130</sup>

Los muros de la cárcel también preservaron al lector de la vida literaria, de sus conflictos y de los juicios de sus posibles pares. Le permitieron un contacto con los autores leídos desasido de las líneas de opinión que orientan la lectura. Borges era una imagen pública irritante para los intelectuales rioplatenses de izquierda de los años sesenta y setenta. Sin revistas, crítica, ediciones, traducciones, todo lo que pone en circulación la aceptación y el rechazo de obras y autores, la lectura era un ejercicio de gran intensidad y desafío personal. En una mesa redonda de escritores y críticos organizada por la revista *riesgopaís*, en el 2003, Liscano dio testimonio de esa situación de lectura al margen. Alicia Migdal habló de las dificultades interiores para “matar” a la Generación del 45, mientras

<sup>126</sup> La edición de los *Manuscritos* apenas da cuenta de esas lecturas que pueden consultarse en la página web preparada por Fatiha Idmhand: <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr>.

<sup>127</sup> Fatiha Idmhand: <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr>: 37. Liscano anota libremente a partir de un autor del que no recuerda el nombre ni está en el catálogo de la cárcel.

<sup>128</sup> Le contó a Oliver Roller y Thierry Guichard, en la entrevista antes citada, que le prestaron por una semana el libro con las *nouvelles* de Buzzati y que de entrada, recopió una *nouvelle* del libro. (En el catálogo del Penal de Libertad, figuran de Dino Buzzati, con el número 2756 : *El desierto de los tártaros* y con el número 2757 : *El secreto del bosque viejo/Los siete mensajeros*). Cuenta que leyó *Molloy* con mucha atención y que le hubiera gustado leer otras cosas de Beckett pero era imposible. Dice que los presos querían los libros gruesos, porque un libro de 150 páginas se leía en un día, ¿y después?, se pregunta.

<sup>129</sup> En una conversación Liscano me contó que, en la cárcel, solo pudo leer *Viaje al fin de la noche*. Buscó infructuosamente otros libros de Céline.

<sup>130</sup> Habría que tener en cuenta los autores citados en los “Apuntes: la literatura y la política” para poder pensar en las lecturas que habrán dejado sedimentos más allá de la elaboración consciente y deliberada del autor.

Andrea Blanqué anotó su diferencia con Migdal y atacó las pretensiones de los intelectuales uruguayos. Liscano dijo a su turno:

Yo escucho a Alicia y a Andrea y siento que ninguna de las dos me define. Yo no tenía a quién matar ni a quién idealizar. La mía fue una formación silvestre, donde no había debate literario ni crítica. Era literatura en estado puro. Leía novelas y cuentos. Me metía en el mundo de la literatura yanqui, por ejemplo, y aprendí que se podía escribir sobre un pueblito que nadie sabe dónde está. Era acumulación de lectura. Anoté todos los nombres que aparecían en *Rayuela*. Escritores, músicos, plásticos... Y me dediqué a leer ese catálogo. Y después me di cuenta de que era una forma de lectura como cualquier otra.<sup>131</sup>

La idea borgeana de universalidad a partir de la disponibilidad de tradiciones que hace posible la periferia (“El escritor argentino y la tradición”), resulta a un tiempo pertinente y escasa. La cárcel hace que el escritor en formación se saltee la marginalidad uruguaya, mayor que la argentina. Es tal la violencia de la clausura que rompe los límites habituales de los países y sus culturas. El aprendizaje llegará por los libros leídos con una devoción casi imposible fuera de ese contexto. La reivindicación de la “gratuidad” de la lectura, el juego mental ejercitado en las matemáticas, se aplican al “tablero” creado con los autores leídos.

Preguntado hoy<sup>132</sup> por la lectura de Borges en la cárcel y por la posible perturbación de lo político, Liscano responde que no considera que deban mezclarse las ideas y la obra de los escritores. Sin embargo es posible pensar que, aunque sea involuntariamente, la reticencia a nombrar a Borges como una de sus lecturas fundadoras puede haber tenido que ver con la lucha ideológica presente en aquellos años. Hay catorce obras de Jorge Luis Borges en el catálogo de la Biblioteca del Penal de Libertad y un tomo de Obras Completas. De Macedonio Fernández figura *Adriana Buenos Aires*, *Papeles de Recienvenido* y un volumen de *Cuentos/Miscelánea*. Los presos leyeron, además de las obras de la biblioteca de la cárcel, otras que eran llevadas por los familiares. Por ejemplo, Liscano recuerda haber leído en prisión *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* de Macedonio. En una entrevista explicó que llegó a Macedonio a través de Borges y Cortázar. Felisberto Hernández, Borges, Macedonio y Raymond Queneau suelen ser los

---

<sup>131</sup> Oscar Brando, Alicia Migdal, Mercedes Estramil, Rosario Peyrou, Andrea Blanqué, Henry Trujillo, Carlos Liscano, “Escribir en el páramo”, Montevideo, *riesgopaís*, 26.6.2003.

<sup>132</sup> Comunicación electrónica del 22.3.2012.

autores con los que ilustra su aprendizaje de que la literatura no tiene por qué referirse a la realidad.<sup>133</sup>

Borges y Macedonio integrarán un proyecto explícito de escritura muchos años más tarde. (Lo analizaré en el tercer capítulo). Liscano fue consciente de que no leía lo mismo que los otros presos. Alfredo Alzugarat dice que entre los presos “la narrativa de origen nacional o latinoamericano resultó la más favorecida” (2007: 42). En una entrevista realizada por Gabriela Sosa (inédita, diciembre 2011, incluida en su tesis), Liscano se refirió a las diferencias de criterios de lectura. Sosa le indica que en el diario menciona a Beckett reiteradamente. Contesta Liscano:

Sí, yo lo menciono porque en aquel momento estaba obsesionado. Además tenía relación con algo que yo había leído en *Letras del continente mestizo*, donde Benedetti decía que en América Latina nadie podía escribir como Beckett, porque respondía a un problema europeo. Pero en la cárcel Beckett era la vida cotidiana. Era el absurdo, la vida montada sobre un discurso absurdo que son los personajes de Beckett, que no parten de la realidad sino del propio discurso. Había leído, como casi todo el mundo, la literatura latinoamericana de manera disciplinada, por lo menos aquello que había podido. Yo no me identificaba con nada de aquello. Con lo que yo me identificaba más era con un mundo cerrado. Me identificaba con otros autores menos populares, por lo menos para la crítica que yo leía, y creo que eso se definió en aquel momento, en una cárcel de presos políticos, donde hay mucha represión y todo es político e ideológico. No era una elección fácil. Uno de mis mejores amigos leyó lo que escribía y me hizo una crítica durísima: que un militante revolucionario no escribía esas cosas. Ahora se acuerda de eso y me dice que siga escribiendo esas porquerías. Había un pequeño coraje en hacer eso y no otra cosa. Muchos de los papeles que me quitaron eran experimentales; yo llegaba todavía más lejos con este tipo de textos. También elegía mis influencias desde otra naturaleza. Yo había descubierto a OULIPO hacía poco; en esa mezcla de literatura y matemática que tiene OULIPO y que a mí me fascinaba. No digo que sepa mucho...

La lectura de las producciones del grupo OULIPO parece haber funcionado como un puente casi “natural” entre las matemáticas y la literatura, que es la que le permite transformar el delirio. Antes de escribir en su mente y en el papel *La mansión del tirano*, Liscano había leído *Las grandes corrientes del pensamiento matemático* de François Le

---

<sup>133</sup>Sergio Stipanich, “Un guardián, un mendigo, un informante y otros personajes”, Montevideo, *Últimas noticias*, 19.9.1997.

Lionnais y había llegado por esta vía al OULIPO. Su conocimiento le permitió, en alguna medida, integrar una presión ciega e irracional a otra racional y lúdica.<sup>134</sup>

Fatiha Idmhand en la conferencia “Carlos Liscano, genèse d’une écriture contrainte” trató este tema. Presentó así al grupo OULIPO :

Fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, le groupe de recherches en littérature expérimentale de l'Ouvroir de littérature potentielle, se propose de renouveler la création littéraire par l'intégration de contraintes choisies. Considérant que toutes les œuvres littéraires ont été composées en « s'accommodant tant bien que mal d'une série de contraintes », les membres de l'Oulipo, par une double approche *anoulipiste* et *synthoulipiste*, ils créent donc en se « contraignant » eux-mêmes. Pour relever le défi, les membres de l'Ouvroir expérimentent et créent. Leur histoire aurait été marquée par trois courants ; l'un situé du côté de la langue et des substitutions des contraintes classiques (sonnet...) par d'autres d'ordre linguistiques, phonétiques ou alphabétiques ; le second est situé du côté méthodologique et des transformations automatiques ; le troisième enfin propose de transposer dans la littérature des règles issues des mathématiques. Ces récréations littéraires se sont imposées à Liscano par le biais de contraintes indépendantes de sa volonté, celles de la prison, qu'il a su déjouer en les adoptant/adaptant pour prendre le contrepied de la censure environnante.<sup>135</sup>

A la luz de ese amor por las reglas que el OULIPO legitima debe leerse la anotación del diario de la cárcel del 29.12.83: “Yo podría, yo debería definir ya cuál va a ser el universo de ideas y temas, la geografía y los personajes con los que trabajaré y atenerme a ellos en toda circunstancia” (2010: 106). El establecer reglas y restricciones como un ejercicio de libertad es una voluntad expresa en lucha con los resultados de su escritura. Por ejemplo, el 7.6.84, comprueba, al finalizar el diario: “Tengo la impresión de haber escrito una masa oscura y enredada en la que habría mucho que recortar y glosar”. (2000: 98).

Para entender algunas de las características fundamentales de la literatura de Liscano es imprescindible atender ese período de incorporación de conocimientos matemáticos y literatura porque de allí surge el “sistema” que sostendrá la obra cuando se produzca el “estallido” de la lengua.<sup>136</sup> Las matemáticas, la literatura, la reflexión sobre el

<sup>134</sup> François Le Lionnais, *Las grandes corrientes del pensamiento matemático*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, 1976.

<sup>135</sup> Fatiha Idmhand trató este tema en “Carlos Liscano, genèse d’une écriture contrainte” en Colloque International. *Manuscrits, inédits, journaux, correspondances dans les littératures du Río de la Plata*, 23 y 24 mayo 2013, Université Stendhal, Grenoble3.

<sup>136</sup> Su obra tematiza, en algunas oportunidades, ese amor por las matemáticas y los números. En el cuento “La recta entera” (publicado en *El País Cultural*, 24.5.95, OV2, 2011: 15-18) se plantea el juego entre pensar, aceptar la abstracción y las normas morales que ella impone y el deseo de apropiación/individuación. Es el relato del sueño de un hombre que va por una carretera en la que aparecen números (enteros). Termina: “El hombre se despedía y seguía su camino hacia el 0, y yo me

lenguaje le permiten construir un sistema abierto y abstracto para decir el caos a partir del archivo creado con el aprendizaje en la cárcel. En *La mansión del tirano* las imágenes de la memoria, los deseos, la violencia serán dichas a través de obras de arte.<sup>137</sup> Quien escribe ha aceptado una lógica que integra el azar y el accidente. La escritura carcelaria tendrá fundamentalmente este modelo. Transcribo un fragmento de los “Apuntes : la literatura y la política” para dar cuenta de qué manera aparece en esas páginas encriptado un desarrollo posterior:

- Los métodos de análisis lógico son los del rigor estructuralista. La lógica como las matemáticas es una disciplina estructural. No se relaciona directamente con la realidad física, pero sí con la de las formas. Podemos definirla como un conjunto de principios y operaciones que podemos utilizar en el uso de las palabras al construir y emplearlas con el propósito de formar otras nuevas.

Esta enunciación de la lógica es análoga a la de la gramática pero no tan rigurosa, pues describe (la Gramática) procedimientos para combinar los elementos de un lenguaje referencial dinámico. La lógica sí lo es porque describe procedimientos para combinar los elementos de un lenguaje estático.

- La lógica, en el lenguaje, concierne a dos tipos de preguntas:

1. Dicha una oración ¿qué otra se halla necesariamente implícita?
2. Dicha una oración ¿qué otras con gran probabilidad de ser verdaderas pueden ser igualmente encodificadas?<sup>138</sup>

El haber estudiado lógica lo ayudó a entender la lingüística. Hay muchas anotaciones referidas a la lógica, la lingüística, el estructuralismo, la estilística en los “Apuntes...”. Por ejemplo, extrae citas de Leo Spitzer y anota:

- Fe en la realidad de las palabras, plena conciencia de la autonomía del “mundo de la palabra”.

- Las matemáticas: el lenguaje más autónomo jamás ideado.

- Según L. Spitzer la “palabra” sería una “vicerrealidad”, “otra realidad” entre la realidad y la irrealidad. ¿Otro mundo entre este y el cuento?<sup>139</sup>

---

quedaba con ganas de ir hasta el 49, que es un número que me gusta mucho, y escribir mis iniciales debajo. Pero no me animaba...” (02, 2011: 18). El “49” es una clave personal de Liscano: nació en 1949, el número de preso fue el 490. El cuento sería una demostración por el absurdo de que no hay gratuidad posible. Las iniciales indican el nombre, su “rigidez” diría Bourdieu en “L’illusion biographique” (*Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*, 1994: 86), su constancia. Es una referencia, un anclaje de la subjetividad en la abstracción del lenguaje.

<sup>137</sup> María Herminia Ferraro-Osorio estudia con precisión la creación a partir de obras de arte en *La mansión del tirano* : « Por una poética del espacio en la novela *La mansión del tirano* de Carlos Liscano”. Dirección de investigación: Prof. Juan Carlos Mondragón, Université Stendhal, Grenoble III, octubre 1995.

<sup>138</sup> En la página web preparada por Fatiha Idmhand: <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr.>: 47-48.

Y en otra página, entre la abstracción y el voluntarismo:

-Los lógicos modernos aseguran que en general y con frecuencia hablamos sin sentido. Significan que no hay relación entre nuestras afirmaciones y los acontecimientos físicos que puedan ser juzgados. Nuestras declaraciones no tienen base empírica, carecen de sentido. Ninguna definición clasificatoria señala una relación necesaria con la realidad material. Aun sin referirnos a algo determinado, podemos enunciar nuestros términos con gran precisión. Al hacer esto nos equivocamos si creemos estar denotando acontecimientos físicos cuando en realidad no lo hacemos, sino que nos ocupamos solo de palabras.

- La definición clasificatoria no puede relacionar signos a objetos en el mundo material. Se halla comprometida con la realidad formal.

-Nunca dejaré de luchar contra el caos, contra la incertidumbre. Jamás renunciaré a influir deliberadamente.<sup>140</sup>

La idea de que la emisión de una palabra delimita un campo de posibilidades es un principio fundamental de la literatura de Liscano. Es lo que determina la estructura interior del comienzo de *La mansión del tirano* que analizaré más adelante. Vuelve a surgir, por ejemplo, en “El que escribe” (publicado en *Brecha* el 30.4.1993 y recogido en *OvI*):

Nunca aprendí a escribir sobre un tema, siempre parto de una frase. Hay una frase, mía o ajena, y ahí está el punto de partida. Frase sola, aislada. Luego trato de ver qué otras se esconden detrás de ella. Hay muchas que quisieran encontrar su lugar allí, pero no son auténticas, son simuladas. Las auténticas se ven atropelladas por las otras. (Ov1, 2011: 11).

El lenguaje es la red que permite el deslizamiento y la contención, el sistema flexible por el que se puede volver, por caminos imprevistos, de la “frontera” de la locura.

### 1.3. Caos y literatura

Las obras leídas en el Penal de Libertad constituirán el archivo del escritor : el conjunto de informaciones, imágenes, palabras, recursos estilísticos, maneras de resolver problemas literarios a los que recurrirá a lo largo de su vida y su literatura. Liscano llevaba

---

<sup>139</sup> <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr>.

<sup>140</sup> <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr>.

ocho años de acumulación de conocimientos (de estudio de matemáticas, lenguaje, literatura) cuando se produjo lo que ha llamado la "explosión" de la lengua.<sup>141</sup>

Los "Apuntes" dan cuenta de que leyó ensayos sobre arte y literatura : copiando fragmentos, transcribiéndolos, comenzó el largo trabajo de encontrar su voz. Es evidente la preocupación por entender los mecanismos de la creación y el sentido del arte. Espigo algunos textos significativos de los "Apuntes" que permiten suponer el grado de conciencia en la creación que alcanzó. Así, una cita de Amado Alonso, de *Materia y forma en poesía* (1955)<sup>142</sup> dice: "El propósito de creación poética supone siempre y desde su primer momento un desdoblamiento de la personalidad: el poeta vive sus sentimientos y a la vez los contempla". En otra cita, sin precisar de dónde la toma, que identifiqué como perteneciente al libro de Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte*<sup>143</sup>, es la relación entre el arte y el caos, la que llama la atención:

Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; está siempre avanzando, cada vez más peligrosamente, hacia el caos, y rescatando provincias, cada vez más extensas, del espíritu, de su garra. Si hay algún progreso en la historia del arte, consiste en el constante crecimiento de estas provincias rescatadas del caos.

Entre la transcripción de otra serie de citas, muchas con la referencia "Z"<sup>144</sup> como firma, hay una oración intercalada, sin comillas, que dice: "El arte representa una defensa contra el caos".<sup>145</sup> Parece una conclusión personal. La imagen del arte como defensa, del arte-escudo solo puede aparecer en un primer momento, pues la otra imagen que se reiterará es la de la palabra que abre puertas al aceptar la incertidumbre e impulsar el proceso de significación.

Liscano transcribe, se apropia y transforma las obras admiradas y explora su subjetividad. Las tradiciones y las normas aceptadas crean "constricciones" que abren

---

<sup>141</sup> Carlos Liscano, "Del caos a la literatura" en *Trazas y ficciones. Literatura y Psicoanálisis*. Montevideo, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis Volumen VII, Montevideo, noviembre 2007: 235.

<sup>142</sup> Figura con el número 5601 en el catálogo de la cárcel. <http://manuscritsentreux.recherche.univ-lille3.fr>.

<sup>143</sup> Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1971 (Colección Universitaria de bolsillo, 21), vol III: 297. En el catálogo del Penal de Libertad figura con los números 5370, 5371 y 5372. <http://manuscritsentreux.recherche.univ-lille3.fr>.

<sup>144</sup> "Z" es Theodore Ziolkowski, erudito en estudios de alemán e Historia Comparada. Escribió sobre Hermann Hesse: *Las novelas de Hermann Hesse. Temas y estructura* (1965) y *Hermann Hesse* (1966). <http://manuscritsentreux.recherche.univ-lille3.fr/archives-manuscrits-en-ligne/carlos-liscano/fonds-d-archives-carlos-liscano/article/consulter-les-inedits>: 64.

<sup>145</sup> <http://manuscritsentreux.recherche.univ-lille3.fr/archives-manuscrits-en-ligne/carlos-liscano/fonds-d-archives-carlos-liscano/article/consulter-les-inedits>: 65.

espacios de libertad. Persiste, a lo largo de toda su obra, en la idea de la productividad a partir de las reglas, del pensamiento que necesita el rigor. Mantiene la conciencia de la pertenencia: se rodea de sus libros, sus autores, que lo acompañan en sus búsquedas (Beckett, Buzzati, Kafka, Céline, Onetti, Borges, etc). No realiza el parricidio: cambia y transforma los modelos. Si los niega es a partir de la ironía y la parodia que son también formas de reconocimiento y homenaje. De modo que, en la “isla”, cuando se decida a “escribir” “mentalmente” una novela, como dirá en el prólogo a la edición anotada de *La mansión del tirano* (2011)<sup>146</sup> ya tiene la “red” para reconstruir su subjetividad y crear con las palabras suyas y de los libros leídos algo que lo trascienda.

La “isla” fue una forma límite de castigo, diferente a la tortura física. Significaba el aislamiento total. En la jerga carcelaria es el calabozo en donde se encerraba a los presos solos sin absolutamente nada, salvo un colchón que era retirado de día. Así la describe Liscano en el ensayo “El lenguaje de la soledad”:

La isla era soledad, silencio y represión. No se podía hablar, nunca. No había luz, el agua para beber era racionada por los militares: por motivos ajenos a la comprensión del preso podían darla a las diez de la mañana, a las seis de la tarde o a las tres de la madrugada. El calabozo era una habitación de 2x2, de cemento gris, separada de la verdadera puerta por una reja, con un agujero en un rincón. El agua corría por las paredes y el suelo, el viento soplaba por un hueco a la altura del techo. Dos veces por día se abría la puerta y le entregaban al castigado un plato de aluminio con comida hirviendo. A los cinco minutos lo retiraban. Uno no se bañaba, no se afeitaba, no veía caras. Una vez por semana le cortaban el pelo. Podía tener barba de un mes, pero nada de pelo.<sup>147</sup>

En este fragmento, Liscano la describe en su funcionamiento y con impersonalidad (“Uno no se bañaba...”). En la perspectiva opuesta, interior, es el lugar donde “escribe” “mentalmente” la novela primera: la imagen de una “escritura mental” transforma en creación y orden al caos surgido de la violencia y la “explosión de la lengua”. Es una manera de decir metafóricamente el delirio. La “novela mental” puede ser también metáfora del soliloquio: del hombre que logra hablar consigo mismo, y al hacerlo, no se pierde en la nada producida por el aislamiento.

---

<sup>146</sup> Ver último capítulo.

<sup>147</sup> Carlos Liscano, « El lenguaje de la soledad » en *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000 : 30.



En una entrevista hecha por Gilles Anquetil y François Armanet<sup>148</sup>, Liscano estableció una secuencia que encadena la muerte de los padres, la necesidad de abandonar las matemáticas y la “isla”. Paradójicamente esta parece objetivar un vacío interior. Responde sobre el surgimiento del escritor y *La mansión del tirano*<sup>149</sup>:

En un momento en que estaba psíquicamente muy débil : después de la muerte de mi padre y de mi madre. Este castigo llegó en un mal momento. Estudiaba matemáticas y tuve que parar porque había llegado a un nivel en que no podía estudiar solo, tenía necesidad de un guía. Decidí dejar las matemáticas y eso me hizo mucho mal. Debía encontrar una ocupación. Podría ser cualquier cosa, pero desde la infancia quería ser escritor. Entonces decidí escribir una novela. Pero tenía que pasar todavía muchos meses aislado antes de volver a la celda y poder tener hojas y una birrome. Decidí entonces escribir una novela mental, en mi cabeza. Era una manera también de controlar el delirio y de olvidar toda la mierda que había en mi vida. Lo que no entendía es que entraba en otro delirio. Todos los días empezaba el día pensando en mi novela y no avanzaba, me quedaba al comienzo. Lo importante es que eso me hizo bien para mi salud mental (...) Salí de la isla en noviembre de 1980 y estaba muy débil, física y mentalmente. Estuve hasta enero para restablecerme. Mi compañero de celda me cuidó como una madre. Decía todo el tiempo que iba a escribir una novela, hasta que me fijé una fecha: 1° de febrero de 1981. Debo ser de los pocos escritores que conoce exactamente la fecha de su inicio. Escribía todos los días por lo menos 2 horas. Pasé 6 meses para escribir mi primer libro. Estaba prohibido escribir, lo que hacía que fuera más interesante y peligroso. Después de 6 meses se volvió algo muy estimulante. Era como tener un juguete nuevo. Continué escribiendo pequeñas historias. Creo que empecé a entender entonces algunas cosas de la literatura (...) Pasaba todo el tiempo escribiendo y hoy creo que eso tiene algo que ver con el delirio. Eso me protegía de la realidad (...) Cuando salí de la cárcel, lo hice para volverme escritor. Era lo único que me interesaba.

La locura deja de ser tal en el momento en que puede pensarse a sí misma. Liscano separa dos delirios, como hacía Deleuze en el texto citado antes: se refiere a “controlar el delirio” primero y entrar “en otro delirio” después. Cuando salga de la “isla” y tenga papel y lápiz escribirá *La mansión del tirano*. A esa novela se la llevó un oficial, volvió a

<sup>148</sup> Anquetil, Gilles, Armanet, François, “La voix de l’Uruguay”, interview de CL par le nouvel observateur”, 11.3.2010. A ellos les cuenta que estuvo 7 meses en la “isla”.

<sup>149</sup> También se refiere a lo mismo en la entrevista de *Le matricule des Anges. Le mensuel de la littérature contemporaine N° 112*, Avril 2010, Dossier Liscano, Couverture : Oliver Roller. Thierry Guichard, « Au nom des siens » (*L’écrivain et l’autre*) et interview « Les chemins de la liberté ». Tal vez los entrevistadores franceses tengan más curiosidad por saber lo que pasó en las cárceles de la dictadura que los uruguayos, o tal vez la distancia haga más fácil para el escritor hablar de aquellos años. Estas dos entrevistas son de 2010 que es el año de la traducción al francés de *El escritor y el otro*, publicado en español en 2007.

escribirla entre 1983 y 1984.<sup>150</sup> La versión que salió de la cárcel es la recogida en los *Manuscritos de la cárcel*. La narración comienza con una voz que toma la palabra y se desdobra. En el diario que llevó en la cárcel dice que escribe “como gimnasia intelectual” y “porque el escribir -el ejercicio mental- me sirve de protector contra una realidad avasallante que atenta contra mi equilibrio así como la quietud atenta contra mis músculos” (2010: 82).<sup>151</sup> Gracias a la escritura, a su mecánica, a su disciplina, se aleja de la locura; al mismo tiempo en que reconoce la multiplicidad de voces que lo habitan. La continuidad de la escritura: el esfuerzo físico de quietud y concentración produce un trazo que transforma un delirio (enfermo) en otro (sano en el sentido de Deleuze porque es literatura). “Nulla dies sine linea (aucun jour sans une ligne)”: la máxima latina anotada en la cárcel, con su traducción en francés, es una manera de producir y un proyecto de supervivencia.<sup>152</sup> *nulla dies sine linea* será el título que eligirá el autor para un libro suyo de dibujos, con texto, que publicará en el 2006.<sup>153</sup>

A lo largo de los años, el espacio de abuso y despojo de la “isla” se fue reafirmando como el momento de nacimiento del escritor. En *La ciudad de todos los vientos* (2000) el narrador recordará el deseo de los 12 años de ser escritor<sup>154</sup>, pero, la voluntad de volver realidad ese deseo se manifestó en la cárcel, en la situación de terrible aislamiento de la “isla”. En *El escritor y el otro* dirá que la “isla”: “es un viaje con uno mismo” (2007: 99). Un viajero inmóvil es la imagen inicial que volverá transfigurada en la obra posterior y que analizaré con más detalle en el capítulo 2.

En una entrevista realizada por María Esther Gilio, Liscano dijo que escribir era “atarse a tierra” y aclara “Porque en medio de aquel sufrimiento, un sufrimiento respetable, si no tiramos un ancla a tierra terminamos en el delirio. Cosa que ocurrió”.<sup>155</sup> La creación,

<sup>150</sup> Liscano cuenta la historia de la novela en el epílogo a *La mansión del tirano* en las ediciones de 1992 y 2011.

<sup>151</sup> Isabelle Roche, Isabelle Roche, “Reencontré avec CL”, [www.lelitteraire.com](http://www.lelitteraire.com), 11.01.2010. Le pregunta qué lo condujo a escribir en prisión: “En prison, les périodes de répression très dure alternent avec des phases moins éprouvantes ; et c’est pendant une période très dure de répression que j’ai alors imaginé d’écrire un roman, pour ne pas me laisser abrutir et continuer à faire fonctionner mon cerveau. C’est donc d’abord par besoin de dérivatif intellectuel que je me suis lancé dans l’écriture. Puis ensuite, je me suis « piqué au jeu », comme on dit, et depuis lors, je n’ai plus cessé d’écrire ».

<sup>152</sup> <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr/archives-manuscrits-en-ligne/carlos-liscano/fonds-d-archives-carlos-liscano/article/consulter-les-inedit>: 62.

<sup>153</sup> Carlos Liscano, *nulla dies sine linea*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2006.

<sup>154</sup> El narrador protagonista de *La ciudad de todos los vientos* (2000) va a La Teja guiado por una vieja que es una parodia de Virgilio. Llega a la casa de su infancia: “Ahí arriba, en ese altillo, dormía un niño solo desde los doce años (...) En ese altillo supe un día que iba a ser escritor, tenía doce años” (2000: 163-164). Lo mismo dice en *El escritor y el otro*.

<sup>155</sup> María Esther Gilio, “Quizás yo mismo llegue a ser mi casa”, Montevideo, *Brecha*, 18.8.89.

el trazo de palabras será el “surco”, después me detendré en esta imagen, y el ancla que lo devolverá del límite de la lengua y la locura.

#### 1. 4. Escribir en la cárcel. Las condiciones y el estilo

La publicación en 2010 de los *Manuscritos de la cárcel*<sup>156</sup> sacó a luz la dimensión y la importancia de la escritura primera. El volumen, como ya señalé, reúne casi toda la obra del período: “Diario de la cárcel”, “La mansión del tirano”, “La edad de la prosa”, “El método y otros juguetes carcelarios”, “El juego de la letra cambiada”, “Los siete mensajeros (fragmentos)”, “Apuntes: la literatura y la política” (fragmentos). Falta la poesía: salió de la cárcel como un “librito” en tiritas que Liscano rompió y tiró en 1986 o 1987 en Estocolmo.<sup>157</sup> Algo de esa poesía está recogida en *¿Estará no más cargada de futuro?* publicado en 1989.<sup>158</sup> A lo largo de los años, con modificaciones, a veces fundamentales y otras nimias, esos textos irán siendo editados: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *La mansión del tirano* (1992 y 2011), *El charlatán* (1994), *El informante y otros relatos* (1997), *Oficio de ventriloquia 1 y 2* (2011). Esta primera, es una literatura de imaginación desbordante y abstracta que elude la prisión y sus circunstancias como tema aunque pueda descubrirse una “poética del encierro” a diversos niveles de sus textos.<sup>159</sup> De esta primera escritura persistirá: la enunciación como eje de la escritura, el escribir en relación a modelos literarios, la reflexión sobre el trabajo de escribir, la pregunta por el sentido de la vida y la literatura.

En el penal de Libertad, los presos no podían escribir, pero estaban autorizados a mandar cartas cada 15 días. Liscano pudo proveerse así de hojas y lápiz. Cortaba el papel en pedacitos para aprovecharlo más y para esconderlo mejor. Escribió asumiendo el riesgo que implicaba hacerlo: la pérdida de lo trabajado, lo que podrían interpretar las autoridades si llegaran a descubrir lo escrito, el castigo. A partir de 1984, cuando estaba en negociaciones una salida de la dictadura, las condiciones de los presos mejoraron, y comenzó a pasar sus « papelitos » a hojas A4. Años después, Liscano anotó en el diario que llevaba en Suecia:

<sup>156</sup> Carlos Liscano, *Manuscritos de la cárcel*, Edición Fatiha Idmhand (Coordinadora), Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010.

<sup>157</sup> Comunicación electrónica del 29.10.2011.

<sup>158</sup> Carlos Liscano, *¿Estará no más cargada de futuro?*, Montevideo, Vintén editor, 1989. El título pone en duda el poema de Gabriel Celaya, emblema de una concepción comprometida de la literatura que el escritor comenzó a desmontar en la cárcel.

<sup>159</sup> Oscar Brando plantea el tema de la “poética del encierro” en « Carlos Liscano: La poética de la soledad », Montevideo, *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional* 2-3, Montevideo, mayo 1993.

Bien, en el 84 pensé yo que era hora de organizar mis papeles, quizá fuera posible hacerlos salir de la cárcel, por vías legales o de las otras. En ello invertí muchas horas, semanas, meses. Hasta que nos liberaron. Escribía en hojas A4, con letra muy menuda. Hoy, cuando intento leer esos papeles, que yo escribí solo usando lentes, necesito una lupa. Mis ojos ya no tienen la capacidad que hace 4 años. (Folios sueltos : 11.12.1988).

Alfredo Alzugarat analizó, en una de las introducciones a *Manuscritos de la cárcel*, la especial relación que los presos tenían con la literatura:

En la cárcel, ante la ausencia de todo medio de comunicación, la literatura recuperó el impacto que solo tuvo en los primeros tiempos de la imprenta. La observación, el recuerdo, la palabra, todo se impregnó de lo libresco. El “hombre tipográfico”, aquel del que hablaba Marshall McLuhan, resurgió en el Penal de Libertad. Lo recrearon las condiciones de vida, la práctica continua de la lectura, el tiempo de ocio.<sup>160</sup>

El encierro pudo transformarse en posibilidad : la lectura y la escritura se ejercitaron con una intensidad y una concentración imposibles fuera de la clausura. La lectura fue la fuente consciente de su escritura. Anota el 31.5.82:

En general obtengo ideas y frases de los libros que leo, 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. Precisamente esta inclinación a cierto tipo de juegos me hace sentir en estos días la necesidad de hojear y revisar algunos temas de matemáticas que no recuerdo bien o que no conozco, pero sobre los que tengo referencias y que trataré de usar en lo que escribo (2010: 79-80).

En el 2011, en una entrevista que cito a continuación, Liscano dijo que se había hecho “sujeto escribiendo” : sometido a la disciplina extrema de la cárcel y duplicándola. La escritura está desde el inicio ligada al sufrimiento y la autodisciplina.

¿ por qué escribía con sufrimiento ? no lo sé, pero leyendo el diario está claro que escribía con sufrimiento, era la imposibilidad de escribir y la necesidad de escribir, estaba prohibido escribir en la cárcel, entonces yo tenía que escribir, esconder los papelitos y por momentos no quería escribir

---

<sup>160</sup> Alfredo Alzugarat, “El constante retorno” en *Manuscritos de la cárcel*, *op.cit.*: 32.

pero seguía escribiendo y esa fue mi educación sentimental como quería Flaubert *sui generis* en aquel lugar... porque había aislamiento...yo me aislaba dentro del aislamiento y ...había una disciplina de la cárcel y había otra disciplina que yo mismo me imponía y era muy duro y eso aparece en el diario (...), y eso provoca sufrimiento y fue importante escribirlo porque yo podía reflexionar (...) me hice sujeto escribiendo.<sup>161</sup>

La imagen de la “imposibilidad” y la “necesidad” de escribir se alimenta de una idea de la literatura paradigmáticamente representada en Franz Kafka o Samuel Beckett. La noción de la creación como un sacrificio personal que crea, a pesar de la marginalidad del escritor, una forma de épica persistirá en la obra de Liscano hasta « El trabajo de contar » (2011) y el « de recontar » (2012) : textos en los que aflora una forma de gratuidad despreocupada que no está en la obra anterior.

El caos primero entra en un sistema en el que el rigor y la economía son premisas fundamentales. La precisión y la concreción buscadas, junto a la proliferación que parece inevitable, tal vez puedan ser leídas como rasgos derivados de las constricciones de lo carcelario que conformaron una matriz que persistió en la obra posterior de Liscano. En el ensayo « El lenguaje de la soledad. Una vida sin objeto(s) »<sup>162</sup> Liscano reflexionó sobre la situación de la palabra en la cárcel: por la falta de comunicación, se transforma en un bien preciado que hay que cuidar. La necesidad de aprovechar al máximo cada posibilidad de decir y ser escuchado parece tener consecuencias estilísticas:

La falta de oportunidades de comunicarse hace que al principio uno viva obsesionado por romper el aislamiento, inventa códigos, lenguajes por golpes, lenguajes por señas. Pero esto, que a su vez valoriza de un extraño modo el habla, lleva a que las pocas oportunidades de comunicarse que se tienen sean aprovechadas al máximo. Se habla poco, claro, breve. Nadie puede darse el lujo de hacer largos discursos faltos de contenido objetivo, o de lo que a uno le parece objetivo, cuando la palabra está tan vigilada y reprimida. Así el lenguaje gana en precisión y pierde en dimensión...(2000 : 29).

La originalidad y la potencia de la escritura surgida en prisión parece el producto de la conciliación del desborde de la voz que se divide, se multiplica, no controla el fluir y el buscado rigor lingüístico. *La mansión del tirano* y “La edad de la prosa” están construidas sobre la base del monólogo interior que desborda la economía autoimpuesta para las

<sup>161</sup> Estas palabras del escritor están tomadas de la entrevista de AMC, París, 1.6.2011.

<sup>162</sup> Carlos Liscano, « El lenguaje de la soledad. Una vida sin objeto(s) » en *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

conversaciones. *Molloy* de Samuel Beckett proporciona el modelo de un discurso que da la idea de algo que ya comenzó y que solo podemos tener en fragmentos. Alfredo Alzugarat dice de la narración de Liscano:

El discurso se anuncia como un monólogo sin principio ni fin (“novela de la voz sin pausas”), una compacta masa de palabras organizada en frases cortas y párrafos extensísimos, sin continuidad lógica (“novela de la voz entrecortada”), en apariencia ininteligible, que parece detenida en la eternidad, fuera del tiempo o fija para siempre en la hora tres, “siempre son las tres”. (2010: 36)

La precisión con desafuero hace que el caos pueda decirse, es decir, que deje de serlo. Después, en la permanente reescritura del origen, el furor inicial se va apaciguando y van pudiendo aparecer otros registros, otras formas de manifestar el “drama” del pensamiento y el lenguaje. La exactitud y la brevedad son rasgos sobresalientes de un estilo que Liscano irá relaborando a lo largo de los años.

El fulgor y el aullido son dos formas de lo inarticulado, dos imágenes, visual y sonora, de lo no discriminado, de lo que no llega a ser lenguaje y queda del lado de la locura y la muerte, que están representadas en la obra de Liscano. El extraño relato “Aquella luz” (Ov2, 2011: 69-71) establece una relación entre el “fulgor” y el “aullido”. El “fulgor” abrasador puede leerse como metáfora del delirio: algo que está en y más allá del sujeto y que no domina. El fulgor no desaparece ni en el “fondo”, debajo del agua, tópica metáfora del inconsciente. El relato fue escrito después de la salida de la cárcel, inspirado en el suicidio de un compañero.<sup>163</sup>

El silencio es otra posibilidad de lo inarticulado que oscila entre el horror (la soledad sin fin) y la serenidad (la integración al cosmos). En el aislamiento extremo de la “isla” surgió el silencio, en una dimensión, diferente al de la vida cotidiana. Ese silencio se representa de maneras diversas. En la obra posterior a la cárcel se va delineando un silencio que es recogimiento, integración al cosmos. Esa aspiración está dicha en *Memorias de la guerra reciente* (1988), la primera novela escrita después de la salida de la prisión. Un texto de 2011, «Silencio», recuerda aquella experiencia fundante de la “isla” y el haber aprendido a tratar con el silencio, que se vuelve una aspiración, una posibilidad de llegar a encontrarse consigo mismo:

---

<sup>163</sup> Le pregunté a Liscano por la fecha de escritura de “Aquella luz”. En una comunicación electrónica del 29.10.2012 me contestó que comenzó a escribirlo en 1986 o 1987, que lo abandonó y retomó a lo largo de los años, que quedó inédito un tiempo. Finalmente lo publicó en *Oficio de ventriloquia 2*, Montevideo, Planeta, 2011.

Cuando estoy disperso, desconcentrado, hago cosas sin pensar, hablo sin que sea necesario, digo sin decir nada. No soy. Entonces sé que estoy huyendo del silencio. El equilibrio depende de cuánto silencio uno sea capaz de soportar. No es seguro que en el silencio domine la calma. Hay silencios que abruma, que pesan sobre el cuerpo, lo aplastan. Entonces uno habla para defenderse. No habla, grita, se aturde, hace ruido. Todo para espantar el silencio.

Para que el silencio no inquiete, la única solución es no hablar, no pensar, escucharlo. En un tiempo me acostumbré a escuchar el silencio. Yo estaba en un lugar oscuro, meses en la oscuridad. Apenas veía manchas en las paredes y el silencio lo dominaba todo. Entonces aprendí: el silencio está lleno de sonidos, de ruiditos. El oído entrenado puede llegar a oír en el silencio absoluto, algo leve que se mueve a la distancia, la respiración de un cuerpo que uno ni siquiera ve, los objetos como animales reposando. Pero el oído puede inventar lo que no suena ni existe, voces, gritos, ruidos inamistosos. El silencio lleno de ruidos vuelve a ser abrumador, insoportable.

Cuando la noche llega y envuelve mi casa, yo entro en el silencio. Está la inmensa noche ahí fuera cubriendo el campo y yo aquí, en la cocina, escuchándola. Entonces siento que vuelvo a ser, vuelve la calma. El día se ha ido en buscar el silencio y valió la pena. Porque hay noches en las que ni en el campo hay silencio.<sup>164</sup>

Quiero retomar la imagen del “hombre tipográfico” resurgido en el Penal de Libertad del fragmento de Alfredo Alzugarat citado antes. En el diario que llevó en la cárcel hay descripciones de lo que solo entre comillas podría llamarse un “espacio literario”: lecturas en voz alta<sup>165</sup>, “libritos”, “cuadernos” con antologías de su obra que preparó para que los otros pudieran leerlo, discusiones. En el relato “El método”, el narrador somete lo escrito a la lectura y opinión de los “cofrades” (la “cofradía” de los otros presos). El narrador dice que escribe sin pensar y que no tira lo que escribe. Pasa en limpio los cuentos. Y:

cuando junto varios se los paso a mis cofrades que son bastante resistentes - receptivos, quise decir. Antes puede ser que someta a algún socio de mate y cucheta a una lectura, en voz alta y, en general, aguantan: por lo social y psicológico, tan mentado, y que aquí es exquisito. (2010: 412).<sup>166</sup>

<sup>164</sup> “Silencio” fue escrito en enero de 2011 a pedido de Villa Gillet. Fue traducido al francés por Jean-Marie Saint-Lu.

<sup>165</sup> En la entrada del diario del 25.1.83 anota una lectura en voz alta de « No hay salida » de 6 horas (2010: 94). Liscano se refiere al texto “La Edad de la prosa” como “No hay salida”. Además de la que cito a continuación, otra lectura en voz alta, por ejemplo, en una anotación del 7.2.83 (2010 :94).

<sup>166</sup> Versión impresa: “Cuando junto tres o cuatro se los paso a mis cofrades, que son bastante resistentes. Receptivos, quise decir. Antes puede ser que someta al socio de mate de la cama de arriba a una lectura

En el diario de esos años cuenta, el 25.11.83, la preparación de un librito para repartir entre los presos. La referencia a un “cuaderno de Ejercicios” evoca a Raymond Queneau<sup>167</sup> y sus *Ejercicios de estilo*:

Entre la anotación anterior y esta han pasado varios meses. Ya casi estamos a fin de año y no he cumplido con los planes. Hago mi balance de lo hecho y es poco lo rescatable. Quedan algunos poemas, unos cuentos, y la “impresión” y “publicación” de un cuaderno de Ejercicios. Recogí en él - que di a leer el 13.11.83- cuentos, bajo el título “La literatura y otros cuentos”, ¿Estará, no más, cargada de futuro?” que sería como un librito con poemas de circunstancia, casi todos ellos relacionados con nuestra vida acá; algunos poemas escritos entre el 73 y el 83; y fragmentos de No hay salida, bajo el título “La Edad de la Prosa”. He ido recibiendo, en estas dos sesiones, los primeros comentarios. El hecho de haber retomado hoy los papeles está relacionado con esos comentarios. La persona a quien se lo di a leer, aparte de opiniones parciales sobre uno u otro trabajo del cuaderno, se concentró particularmente en La Edad de la Prosa. Y su opinión sobre ese fragmento ha sido tan elogiosa que ni siquiera me animo a reproducir. Parece que esas pocas hojas de cuaderno dieron en el blanco y que la novela produce algunos de los efectos que yo me esperaba. Ya [ ] esto es suficiente estímulo para seguir. Pero hay más. La producción literaria es, aquí -así lo ha sido para mí- un agradable pretexto para charlar, para salir de las charlas intrascendentes y remontar un poco la desventaja intelectual que el encierro nos produce. Pero tras esta opinión -opinión que respeto no solo en cuestiones literarias- se me crea el compromiso de tratar de salvar estos papeles y seguir escribiendo un poco más “profesionalmente”. Trabajaré, a partir de hoy, por las tardes. Seguiré con No hay salida. Cuando no pueda hacerlo me dedicaré a todos los otros trabajos que tengo empezados: la novela policial, varios trozos de La Mansión, cuentos, lo que aparezca. Y veremos, no sé hasta dónde llegaré. A veces me digo que he hecho bastante, pero la verdad que sé que no he hecho nada. (2010: 103).

La cita da testimonio de una forma de producción: la escritura de diferentes textos al mismo tiempo, y de una manera de intercambio intelectual, sin duda precaria, pero de resultados fecundos. Hay un funcionamiento social de lo escrito que aporta una imagen muy diferente a la tópica del aislamiento del escritor. Es destacable también, en esas condiciones, la ambición de profesionalidad en relación a la tarea de escribir. Un “Cuaderno”, que Liscano cuenta que dio a algunos presos para que leyeran lo que escribía,

---

en voz alta y, en general, soportan: por lo social y psicológico, tan mentado, y que aquí es exquisito”. (Ov1, 2011: 78)

<sup>167</sup> No hay obras de Raymond Queneau en el catálogo de la biblioteca del Penal de Libertad. Liscano llegó a Queneau a través del libro de François Le Lionnais, *Las grandes corrientes del pensamiento matemático* (1976). Los presos leían también los libros que llevaban los familiares que no están en el catálogo.



remedaba la forma del libro. Este “Cuaderno” no es evidentemente uno de anotaciones, sino un objeto que de manera artesanal recrea la circulación del libro. En la anotación del 16.12.83 dice que el “Cuaderno” contiene fragmentos de “La literatura y Otros Cuentos”, “Del 75 al 83”, “La Edad de la Prosa”, “¿Estará, no más, cargada de futuro?”, además de un “Prefacio” y un “Índice” (2010:104). Prepara una miscelánea de sus escritos: un gesto que revela de qué manera su noción de la literatura atraviesa los géneros.

Tiene algunos lectores que lo siguen : “Uno de los lectores del cuaderno había leído La Mansión y algún otro trabajo suelto, y considera que ha habido evolución en la calidad de mi escritura”. (diario 16.12.83, 2010: 104). Se muestra sensible al “asombro” que causa lo que escribe. Sospecha de que su “repercusión” tenga que ver con “las relaciones tan enrarecidas que tenemos entre nosotros” (16.12.83, 2010: 104). Añora un espacio profesional en el que medirse: “Estoy lleno de dudas, de preguntas, de más planes. ¿Seré un potencial escritor? No solo nunca he publicado, sino que tampoco he conversado con algún escritor ni con gente que, aunque sea de refilón, esté relacionada con cuestiones literarias”. (16.12.83, 2010: 104). Duda de la posibilidad de una valoración ponderada en las condiciones en que está:

No dudo sobre la sinceridad de las opiniones que me dan -nos conocemos mucho como para mentirnos en algo así-, pero sí me inclino a creer, casi que me obligo a pensar, que hay en todo una desubicación, de falta de objetividad. Desubicado yo, en primer lugar, por ponerme a escribir aquí, donde es muy difícil que algo pueda prosperar. Desubicado lo que escribo, (ileg.) sitio, mis temas, mis exageraciones, mi rusticidad desoladora, a veces, y mi desvergüenza, todas las cosas que como un masoquista desesperado me andan siempre en la cabeza. Y, por último, desubicados los otros que, de alguna manera, están como yo, solo que no les da por escribir. Entonces es que, con todo esto, me pregunto si no estaré y no estaremos cometiendo un error respecto a mis papeles escritos. (16.12.83, 2010: 104).

Tal vez pueda pensarse que la percepción de esa desubicación, se mantendrá cuando salga de la cárcel y que será expresada por el uso del adjetivo “salvaje” para referirse a su literatura y su manera de estar en ella (Ver Introducción). Las preocupaciones anotadas dan cuenta de la distancia entre una escritura concebida como expresión (muy común en la cárcel) y esta otra que surgió con la voluntad de ser literatura y que buscó, por lo tanto, desde el principio un lugar que depende de la valoración de los otros. El “estallido de la lengua” puede leerse también como la metáfora de la explosión de una identidad. Después de la “isla” aparece el escritor, no solo por el acto de escribir, sino también porque quien lo hace se coloca ante los otros como tal. En las discusiones, aludidas antes, que su obra

genera con otros presos, Liscano se coloca en el lugar del escritor, no en el de militante político.

### 1. 5. La realidad y su fantasma

Como analizaré más adelante, la reescritura es la manera de crear de Liscano. Los textos escritos en la cárcel fueron reescritos de forma continua. Hasta ahora cité de los manuscritos para dar una idea mejor de la escritura carcerlaria, pero, en adelante, salvo en los casos en que me detendré en algún aspecto de la reescritura, voy a considerar las versiones últimas editadas de sus obras. “El Informante”, texto derivado de “La Edad de la prosa” realiza una transformación sustancial: el eje ya no es alguien que habla sino alguien que escribe informes a pedido de una Comisión.<sup>168</sup> Está solo y aislado y, en forma intempestiva, llega alguien, por lo general el Rubio, que se lleva lo escrito. Cuando le sacan los papeles con menos asiduidad, el Informante agarra confianza y cuenta que en un tiempo pensaba viajar a una isla. El Rubio lo lee y le retribuye con golpes: “Para que no vuelva a hacerse el inteligente” (Ov1: 182), le grita. Lo escrito por el Informante está entre comillas en el texto: “En un tiempo yo pensaba que lo mejor era irse al océano, a una isla en el centro del océano si fuera posible, y allí buscar lo que hubiera. Uno supone que en el mundo existen cosas, yo creía en el océano y en la arena y en las rocas de mi isla...” (Ov1: 182). El fragmento plantea una perturbadora relación entre escapismo y castigo.

La descripción es absolutamente convencional y es, por el absurdo, la demostración de que no hay “lenguaje inocente”. Se puede sobreentender que el Rubio le pega al leer eso porque lee literalmente y piensa en un plan de evasión; pero también la “isla”, el lugar de castigo en el Penal de Libertad, fue el lugar donde se soltó la fantasía y Liscano concibió su “novela mental”, que fue una manera de evadirse del castigo y la prisión. En este otro sentido, el Rubio entiende bien y por lo tanto castiga al informante “merecidamente”.

La “isla” y la tortura no pueden decirse, pero vuelven a lo escrito y transforman las imágenes y las palabras. Según Slavoj Zizek la simbolización falla siempre, no alcanza a recubrir completamente lo real y carga una deuda simbólica impaga e impagable. Lo real (la parte de la realidad que permanece no simbolizable) vuelve bajo la forma de apariciones espectrales.<sup>169</sup> Trabajosamente quien escribe va adquiriendo la conciencia de que no se

<sup>168</sup> Carlos Liscano, *El Informante y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1997.

<sup>169</sup> Slavoj Zizek en « La violence entre fiction et fantasma. Vers une théorie lacanienne de l’ideologie » en *L’Atelier Hors Série des Carnets de Lille*, 1995-1996 : 84. « ce que nous éprouvons comme la réalité

puede decir todo. Una anotación de los “Apuntes: la literatura y la política” es como la punta de un iceberg: “Hay también otras historias posibles: jamás podremos decirlo todo”. En el artículo citado, Zizek señala que la “realidad” como la “verdad” no es nunca toda. Lo que oculta el espectro, dice, no es la realidad sino lo reprimido primordial, la x irrepresentable sobre la que se funda la realidad.<sup>170</sup> Lo que sucede con la “isla” de “El Informante” es similar a lo que sucede con las sesiones de dentista en “Agua estancada” y la tortura. (Ver el capítulo 3). Algo aparentemente trivial (escribir informes, ir al dentista) aparece contaminado por algo no dicho que genera una superficialidad insoportable.

En una conferencia titulada “À la recherche du réel perdu” Alain Badiou<sup>171</sup> tomó la noción de Lacan de “lo real” como un “impasse” en la formalización.<sup>172</sup> Explicó la idea con un ejemplo de la aritmética: siempre se puede realizar otra operación y siempre el resultado será un número. El infinito es la condición misma de esa formalización. Es un concepto definible a partir de la comprensión de una situación concreta, dijo Badiou. La cárcel es una formalización de la vida cotidiana de los presos: reglas, disposiciones, órdenes, castigos. Como durante la dictadura la legalidad estaba abolida esa situación estaba sometida a la voluntad de los carceleros: todo parecía poder repetirse al infinito. Con el delirio sufrido algunos presos atravesaron esa “formalización” y llegaron a “lo real” de la cárcel. La escritura no lo dice directamente sino que genera un sujeto dividido sometido a la violencia de las voces.

La imagen del delirio tiene una productividad interna a la obra: por ejemplo en “El Informante” se encuentra una reflexión paródica y una reapropiación de los orígenes y de la locura puesta al comienzo. Después de haber perdido a Repepé, el vecino de celda, el narrador empieza a hacerse el loco con gran éxito para el público carcelero. Cuenta que había inventado un diálogo y sigue:

---

n'est pas la “chose elle-même », elle est toujours-déjà symbolisée, constituée, structurée par des mécanismes symboliques. Et le problème réside en ce que finalement, la symbolisation rate toujours, qu'elle ne réussit jamais à « recouvrir » complètement le réel, qu'elle emporte toujours une dette symbolique impayée, non remboursée. Et ce réel (la part de réalité qui reste non symbolisée) fait retour sous la forme des apparitions spectrales. En conséquence ; il ne faut pas confondre le « spectre » avec la « fiction symbolique », avec le fait que la réalité elle-même a structure de fiction en ce qu'elle est symboliquement (ou comme disent certains sociologues, socialement) construite »

« Le spectre donne corps à ce qui échappe à la réalité (symboliquement structurée) »

<sup>170</sup> Slavoj Zizek, « La violence entre fiction et fantasme », *op.cit.* : « pour qu'émerge (ce que nous éprouvons comme) la « réalité », il faut que quelque chose en soit forclos, c'est-à-dire que la « réalité », comme la vérité, n'est jamais « toute ». Ce que cache le spectre n'est pas la réalité mais son « refoulé primordial », le x irreprésentable sur lequel se fonde la réalité elle-même » : 84.

<sup>171</sup> Alain Badiou, “À la recherche du réel perdu » en ciclo « cité philo », Lille, Beaux Arts, 9.11.2012.

<sup>172</sup> “Impasse” se puede traducir como “atolladero”, “falla”.

El Nacimiento valía mucho. Con el tiempo llegué a desarrollarlo hasta que se me hacía difícil dominarlo. (...) También hacía algo que era demasiado abstracto para el personal y por eso nunca lo comprendieron. Yo decía:

- Aquí estoy yo. A mi lado hay otro hombre que también soy yo. Estamos hablando. De pronto alguien nos interrumpe. Entonces digo: “¿Quién anda ahí? Ah, ahí viene otro que también soy yo”. (Ov1: 191)

Pone en escena, irónicamente, el surgimiento del escritor: la pluralidad de voces y la locura. Ese es el “Nacimiento”: la posibilidad de salir de sí mismo, de ser y mirarse desde otro ángulo.

Es la literatura y no el testimonio la que permite a Liscano rehacer la subjetividad atacada. En el ensayo citado “Del caos a la literatura” escribe que el escritor surgió al “dar testimonio” del torbellino de palabras (2007b: 242). En la ambigüedad de la interrelación de las palabras “testimonio” y “torbellino de palabras” queda habilitada la posibilidad de la invención. El “torbellino de palabras” existe antes que la creación: el testigo sobrevive a su fuerza destructora con las palabras que logran dar testimonio de su existencia porque alcanzan a transformar el caos en el juego del significado.

Si tenemos en cuenta el conjunto de la obra de Liscano, no solo la escrita en la cárcel, el escritor no hace la operación simple de identificar el caos y la locura contrapuestos al orden y la sanidad: hay una locura del caos y una locura del orden. La locura está inscrita en la vida “normal” o simplemente en cada uno de los sujetos. Hay una locura de la marginalidad y también otra integrada al sistema. Diversos textos crean situaciones en las que el tránsito de una situación aceptable a otra delirada es imperceptible. En “El Informante” cuando el protagonista empieza a opinar sobre el país, acumula lugares comunes y pasa de afirmar una cosa a la contraria en un discurso en el que el lector reconoce al del político (Ov1: 193-199). La locura parece surgir sobre todo de la hiperracionalidad: de seguir una lógica interna ajena al contexto en que se dicen las palabras. El humor es el mejor antídoto y el narrador lo maneja en diferentes niveles. Hay una racionalidad de subsistencia planteada en el relato “El Tarumba”, por ejemplo, que despliega el hablar popular en las voces de sus personajes.<sup>173</sup> Si alcanza para comer y dormir, está bien. Es una racionalidad antidiscursiva. La racionalidad hiperdiscursiva, la que se manifiesta en grandes ideas y grandes discursos es la que se plantea como una forma del delirio. La figura del profeta aparece reiteradamente en esta obra (*La mansión del*

---

<sup>173</sup> Carlos Liscano, “El tarumba” en *Oficio de ventriloquia 2*, Montevideo, Planeta, 2011.

*tirano*, “El Informante”): es la figura ridícula del que habla de más, creyéndose algo distinto de lo que el narrador muestra que es y al que, por lo tanto, le sobran palabras.

### 1. 6. “Arte de ventriloquia”

Natalie Heinich señala en los testimonios que estudia sobre Auschwitz que muchos cuentan la experiencia concentracionaria como si hubieran actuado siempre bajo el efecto de un desdoblamiento, de una separación entre un yo observador y un yo observado. (2011: 60). El dar testimonio puede ayudar a salir del acontecimiento que domina y paraliza y que genera un dolor del que da cuenta la división del sujeto. La observación de Heinich permite entender la división como una manera de atravesar el dolor gracias al testimonio. La escritura de Liscano genera un desvío en el comienzo: no cuenta hechos ni sentimientos, pero con el desdoblamiento de la voz narrativa dice la violencia de lo vivido y da testimonio del “torbellino de palabras”.

Liscano llamó reiteradamente al conjunto de sus trabajos : “Arte de ventriloquia”. En *La mansión del tirano* el “tirano” que asume la voz en relación a sus personajes parodia (imita un estilo y cambia las palabras) y descompone el discurso de la tiranía que el preso escritor sufre. “La edad de la prosa” se transformó en “El charlatán” (*El charlatán*, 1994) y “El Informante” (*El informante y otros relatos*, 1997). Los títulos aluden al acto de hablar de una forma -distinta en cada caso- devaluada: entre lo insustancial y el interrogatorio. “El charlatán” empieza: “Siendo niño descubrí que mi boca tenía voluntad propia. De repente, sin que yo me lo propusiera, se abría y hablaba por sí sola, como si fuera la boca de otro” (Ov2, 2011: 96). La imagen de una boca que habla independientemente del sujeto, se repite a lo largo de la obra. El tono puede ser humorístico pero hay una violencia básica en la falta de control sobre la boca o las voces. Las voces pueden multiplicarse : van creando un territorio que surge del sujeto y que es al mismo tiempo independiente de él. (Ver más adelante).

Slavoj Žižek en el trabajo citado sobre “la violencia: entre la ficción y el fantasma”, establece una diferencia entre ley y superyo que puede ayudar a comprender el funcionamiento de las voces en la obra de Liscano. Explica que la diferencia entre la ley y el superyo coincide con la que existe entre la escritura y la voz. La ley es esencialmente escrita. Al contrario, el estatuto del superyo es el de la voz traumática, del intruso que me

persigue y perturba mi equilibrio psíquico.<sup>174</sup> Existe en esta literatura un conflicto permanente entre la escritura, la “ley” que el escritor construye en el ejercicio de escribir, y las voces que se van transformando en la acumulación de lo escrito. La confrontación de voces puede ser “tiránica” como en *La mansión del tirano*, pasar por distintos grados de violencia a lo largo de la obra, hasta llegar a una forma de apacibilidad en “El trabajo de contar” (Ov2, 2011) y “de recontar” (2012).

En el diario de la cárcel se refiere a las novelas que está concibiendo como “la trilogía” (2010: 87). Escribe el 18.7.82:

Ayer recobré los ánimos perdidos al entrever nuevamente la trilogía y encontrar un “mecanismo” (y hasta un título) que le daría una forma definida, definitiva al conjunto. “Arte de ventriloquia” llamaría a la trilogía. He de seguir pensando y elaborando esta idea que, esencialmente, consiste en hacer desaparecer los personajes para multiplicarlos al convertirse el relator en muchos personajes. Esta forma me permitiría tratar todos los temas, hablar a varias voces e introducir el color, cierto humor que no sea corrosivo, y el cambio de tono que debería darle el carácter un poco fabuloso de los espectáculos de feria o de circo. Esta idea ya está implícita, sin haber sido desarrollada, en LA MANSIÓN. Una conversación, muchas horas de pensar y esto que me parece un hallazgo -el relator multiplicándose en los personajes- han sido nuevos estímulos para continuar trabajando. (2010: 90).

Anota el 18.II.83, encabezando una lista de proyectos, sin orden: “Arte de ventriloquia: trilogía compuesta por La Mansión del Tirano, Historia del Lugar, Juego Vurgués” (2010: 96).<sup>175</sup> Y el 9.3.84 escribió su plan para 1984: « me largo mañana con la trilogía “Arte de ventriloquia”. ¿Qué saldrá? No sé, pero no hay forma de saberlo si no es metiéndome a trabajar” (2010: 109).

El *Diccionario* de María Moliner dice de “ventrílocuo”: (Del lat. “ventríloquus”, comp. con “vénter” y “loqui”, hablar). Se aplica a la persona que tiene la habilidad de dar a su voz distintas entonaciones y modificarla de modo que parece proceder de distintos sitios, con lo cual puede simular un diálogo entre varias personas”. Sigo con María Moliner:

---

<sup>174</sup> Slavoj Žižek, *op.cit.*: 79. «La différence entre la loi et le surmoi coïncide également avec celle entre l'écriture et la voix. La loi est essentiellement écrite -précisément et seulement parce qu'elle est écrite, l'ignorer ne peut servir d'excuse. Au contraire, le statut du surmoi est celui de la voix traumatique, de l'intrus qui me persécute et dérange mon équilibre psychique. La relation derridienne classique entre écrit et voix est ici inversée: c'est la voix qui s'ajoute à l'écriture, et fontionne comme son supplément, comme la tache d'opacité qui altère le champ de la loi, tout en étant nécessaire à son accomplissement ».

<sup>175</sup> Liscano publicó su diario como “Diario de El Informante” (con muy pocas variaciones) en *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000. En la anotación del 9.3.84, la fecha está puesta en duda: “18.2.83 [¿?]”.

“loqu-.”: 1. “Forma de la raíz “loc-.”, hablar”; 2. “Forma de la raíz griega “loch-”, parto, usada en palabras científicas”. En la figura del ventrilocuo se conjugan una serie de nociones centrales en la literatura de Liscano: las voces, el cuerpo (“vénter”), el lugar o los lugares desde donde las voces se emiten, el logos y esa otra raíz: “parto”, metáfora clásica de la creación que la instala en el cuerpo y el desdoblamiento (dar vida a otro). Las voces de este ventrílocuo difícilmente dialogan, y si lo hacen es en condiciones de violencia. Me resultó iluminador encontrar en el archivo de Liscano versiones a máquina de “El camino a Ítaca”, “La ciudad de todos los vientos”, “Agua estancada y otras historias”, “El charlatán”, “¿Estará no más cargada de futuro?”, “Memorias de la guerra reciente”, “El método y otros juguetes carcelarios”: cada una con el título EJERCICIO DE VENTRILOQUIA (así, con mayúscula). Es una manera expresa de vincular la escritura posterior a la cárcel, en la que relata, con lo que fue gestado en ella, de asentar una continuidad en la multiplicidad de voces. *Oficio de ventriloquia 1 y 2* (2011) se llama la edición en dos tomos de sus cuentos en la que reunió lo ya publicado en libro, textos aparecidos solo en la prensa y algunos inéditos. Cambió la palabra “ejercicio” que puede convocar a Raymond Queneau (sus *Ejercicios de estilo*) y una actitud experimental, por “oficio”: con su sentido de trabajo y aprendizaje en la continuidad.

### 1. 7. El territorio

En una conferencia sobre “Literatura y lenguaje” (Bruselas, 1964) Michel Foucault señala que en contraposición a la vinculación habitual entre el lenguaje y el tiempo, él considera determinante la dimensión espacial del lenguaje. Puntualiza que el ser del lenguaje es el espacio:

l'être du langage c'est d'être espace. Espace, puisque chaque élément du langage n'a de sens que dans le réseau d'une synchronie. Espace, puisque le valeur sémantique de chaque mot ou de chaque expression est définie par le découpage d'un tableau, d'un paradigme. Espace, puisque la succession même des éléments, l'ordre des mots, les flexions, les accords entre les différents mots, le long de la chaîne parlée, obéit avec plus ou moins de latitude, aux exigences simultanées, architectoniques, par conséquent spatiales, de la syntaxe. Espace enfin, puisque, d'une façon générale, il n'y a de signe signifiant avec un signifié que par des lois de substitution, de combinaison d'éléments, donc par une série d'opérations définies sur un ensemble –par conséquent dans un espace ». <sup>176</sup>

<sup>176</sup> Michel Foucault, « Littérature et langage » en *La grande étrangère. À propos de littérature*, Paris, EHESS, 2013 : 131-132. “porque cada elemento del lenguaje tiene sentido en la red de la sincronía,

La conciencia espacial del lenguaje planteada por Foucault está desde el comienzo en la obra de Liscano, condensada fundamentalmente en la idea de la literatura como un “territorio”. De alguna manera esta concepción prepara el hallazgo, que el escritor realizará años después, al buscar en el *Diccionario crítico etimológico* de Joan Corominas el sentido de la palabra “delirio”: viene del latín *delirare*, “apartarse del surco”. (Ver capítulo 3).

Esa noción espacial, en la obra de Liscano, aparece superpuesta a las de dominio y poder. Dice el *Diccionario de uso del español* de María Moliner que la palabra “territorio”: “se emplea solo con referencia a partes de una entidad política: “la anexión de territorios”. El peso de lo político en la determinación del territorio pone al desnudo su carácter convencional, determinado en base a acuerdos de voluntades. Quien escribe crea un territorio que no es fijo ni delimitable sino que tiene la volatilidad de la creación lingüística y un poder simbólico que persiste a lo largo de la obra de Liscano.

El diario escrito en la cárcel deja constancia, el 31.5.82, de la necesidad de “poner por escrito mis discusiones internas”. (2010: 79). Su literatura anuda la reflexión sobre fines y propósitos y la necesidad de dejarse ir para que surja lo imprevisto. En la misma entrada escribe que pretende crear “un campo de palabras cuya sustancia sea justa y nada más que palabras”: “Cuando la voz se calle estará creado el campo y quedará hacia atrás una especie de lugar que el lector debería poder recorrer como quien hojea un mapa” (2010: 79).

Ese “territorio” trazado con las palabras es el lugar que hace posible que las voces se manifiesten: es el espacio del yo. En él, el narrador encuentra al extranjero, al sujeto para el que la no pertenencia es una constante más allá de las circunstancias más o menos favorables. Como en *Molloy* de Samuel Beckett gran parte de los textos de Liscano crean la sensación de que el discurso es anterior al comienzo: el lector asiste a un momento de despliegue de algo que preexiste y que seguirá cuando el texto termine.<sup>177</sup> La libertad surge

---

porque el valor semántico de la palabra surge del recorte dentro en un cuadro, porque la sucesión de las palabras, su orden, su sintaxis, exige el espacio, porque, finalmente, no hay significante y significado si no es por las leyes de la sustitución y la combinación: una serie de operaciones definidas en un conjunto, es decir en un espacio”. (Trad. mía)

<sup>177</sup> Como señalé unas páginas atrás, Liscano leyó *Molloy* de Samuel Beckett en la cárcel. Escribió en el diario el 11.8.82: “Hace 6 o 7 años leí *Molloy*. Acabo de releerlo porque algo me decía oscuramente que lo que digo en NO HAY SALIDA podría haber sido dicho allí. Confirmado. El lector que hile fino (~~o más profundo~~) se dará cuenta, pero creo haber ido más lejos (o más profundo) que Beckett. Y esta sensación se hace más firme en mí porque recuerdo qué impresión recibí cuando la leí y qué escasamente trabajado me parece hoy *Molloy*, qué poco trabado, qué superficial me parece hoy lo que antes tomé por honda ironía. En síntesis: no creo estar plagiando ni copiando y sí veo que alguna idea coincide vagamente en *Molloy* y NO HAY SALIDA, pero confío –estoy convencido– de poder llevar, no sé si la literatura, pero sí la ironía– mucho más



en parte gracias al reconocimiento de los límites que impone la lengua (que es anterior y habla por sí) y los otros escritores que funcionan como modelos. Cada uno es una zona vedada en tanto marca el confin de lo ya dicho y un desafío pues deberá ser el punto de arranque hacia “territorios” nuevos que, gracias al trabajo de reescritura, serán una transformación de las voces de los otros y las propias. El escritor multiplica sus espacios y, en un movimiento constante, hace del libro próximo el lugar del hogar perdido.

La construcción de la subjetividad en el “territorio” de las palabras se realiza en y a partir de la violencia. Es extrema en el lugar en que el escritor surge: la escritura puede entenderse como otra violencia que el escritor ejerce sobre sí y que transforma la de la cárcel que todo lo invade. La escritura es también rigor y disciplina, pero puestos al servicio de la creación. La relación de la literatura con el ejercicio de un poder está dicha desde uno de los epígrafes de *La mansión del tirano* que es una cita de un texto de Irenaüs Eibl-Eibesfeldt :

Una serie de lemúridos, como por ejemplo los loris y los gálagos, se orinan en las palmas de las manos y después se frotan con ellas las plantas de los pies. Al saltar más tarde por las ramas, impregnan con su señal cada paso de su territorio. Tal comportamiento está siempre motivado por el deseo de señalar la propiedad personal para sí y para sus congéneres: “Aquí soy yo el dueño, ninguno tiene nada que buscar aquí”. (*Las Islas Galápagos. Un arca de Noé en el Pacífico*).<sup>178</sup>

En uno de los diarios que llevó en Suecia aparece una variante interesante de la literatura como un territorio de caza. Las operaciones de selección, búsqueda de precisión y hallazgo están representadas a partir de la imagen del escritor como “ave de presa”: El 30.8.86 anota que no está escribiendo nada y que tal vez debiera reescribir “La edad de la prosa”:

Para mí usar el lenguaje quiere decir volar como un ave de presa sobre el territorio de las palabras. A veces uno ve el animal que busca en el momento preciso y se lanza sobre él y lo recoge limpiamente del suelo. A veces el animal siente el peligro y dispara y entonces hay que perseguirlo y rescatarlo de entre piedras y malezas. Hay oportunidades en que no se ven animales cazables o uno no los busca, pero sobrevuela el territorio por si acaso y de pronto aparece allá abajo el animal que habíamos buscado mucho

---

allá que Beckett. Y más nada por ahora » (2010 : 92). La consideración sobre el posible “plagio” permite medir el cambio que se produjo en la concepción de su obra final. (Ver capítulo 3).

<sup>178</sup> La cita se encuentra en los “Apuntes: la literatura y la política”,

<http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr/fonds/liscano/apuntes/index.html> : 10.

tiempo sin poder hallarlo, u otro que nunca hemos buscado pero que nos seduce en un instante y enseguida: ¡tras él! (Cuaderno 1)

El animal ejerce su poder en un territorio que le pertenece en tanto lo gana : de la misma manera quien escribe conquista un espacio de y para su subjetividad delimitando una zona en su lengua. Ese territorio es el espejo en el que el que escribe vive y se mira vivir. El sujeto y la obra existen porque trazan sus “fronteras”. Según Andrea del Lungo toda frontera implica no solamente rituales para atravesarla sino también zonas de transición, de encuentro entre el autor y el lector.<sup>179</sup> En el último capítulo volveré a esta noción.

En el relato “El guardián”<sup>180</sup> el narrador cuenta de manera humorística la pelea por un mínimo espacio en el que estar parado entre un guardián y un hombre que quiere pedir limosna. El cuento lleva a su imagen más elemental la pelea por el “territorio” propio. Años después, en “El lector salteado” (2009) el narrador explicita la relación entre las “bocas”, el “territorio” y el “mapa”. El “territorio” aparecerá ligado al deseo de decir la simultaneidad: una manera, siempre destinada al fracaso, de eludir la parcialidad de la perspectiva y los límites que establece el carácter sucesivo de la escritura en el espacio y el tiempo. El mapa es “una representación a escala” que puede leerse como la metáfora de un modelo simbólico que reconstruye líneas, distancias, existencias:

Alguna vez viví obsesionado con expresar la simultaneidad de los hechos con palabras. Al mismo tiempo tenía la sensación de que para conseguirlo debía hablar por “varias bocas”. Las palabras se me amontonaban y la escritura no era capaz de decirlas todas a la vez. Las escribía en el mismo papel, tal como iban llegando. Las encerraba en círculos, en rectángulos, abría llaves para hacer aclaraciones, subrayaba palabras que no existían, pero para las que yo tenía un significado muy preciso. El resultado era un mapa. A mí me daba la sensación de que aquello era la representación a escala de un territorio de palabras, una especie de simultaneidad en el espacio del papel. Claro que todo era en vano. La palabra nunca expresará la

---

<sup>179</sup> Andrea del Lungo, « La frontière du commencement : transitions, transgressions » en Christine Pérès (éd.), *Au commencement du récit. Transitions, transgressions*, Belgique, Lansman, 2005 : 9. “Tout frontière implique en effet non seulement des rituels de franchissement, mais aussi la détermination de zones de transition, de passages réglementés, comme autant de seuils ouverts dans les deux sens. Sans oublier que cette frontière-seuil est également l’espace d’une rencontre entre auteur et lecteur, lien de concentration du désir et de l’attente, endroit stratégique où les actants de la communication se définissent et se multiplient à la fois, puisqu’à l’auteur et au lecteur réels s’ajoutent leurs doubles « inscrits » dans le texte, ainsi que les figures fictives du narrateur et du narrataire ».

<sup>180</sup> Fue publicado por primera vez en *El Informante y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1997. Recogido en *Oficio de ventriloquia 2*, Montevideo, Planeta, 2011.

simultaneidad. Se lee de izquierda a derecha, de arriba abajo (2009: fragmento 16).

Hannah Arendt en *La tradition cachée*<sup>181</sup> estudia a Kafka y señala que el escritor construye modelos como un hombre que, queriendo levantar una casa o verificar su estabilidad, traza el plan del edificio. Kafka esboza un plan del mundo presente (1987: 106). El paralelismo, al traer la imagen del plan de una casa, permite el deslizamiento a otra variante de la interpretación del territorio: el anhelo del hogar que ha sido señalado como una constante temática en la obra de Liscano parece anidar en la elaboración íntima de su obra. Pero el territorio es a la vez propio y ajeno. La ajenidad parece significarse también en el “mapa”. Parecen ilustrativas las palabras de Ricardo Piglia: “Uno no necesita un mapa para la ciudad donde nació, uno necesita un mapa para el lugar donde es extranjero. El mapa es la metáfora de que se es extranjero”.<sup>182</sup> En Liscano, la noción de “territorio” se despliega en relación a los principios lógicos que estudió en la cárcel. (Más adelante me referiré a la “Cadena de Markov”). Lo dice en “El charlatán” (1982-1994), derivado de “La edad de la prosa”:

Escribir para mí siempre significó una busca, si se puede decir, en el silencio donde viven las palabras. Aquella lucha innecesaria conmigo mismo comenzaba en el instante en que me ponía a escribir. Todavía no había conseguido avanzar una frase cuando ya tenía la sensación de que escribiendo arriesgaba perder la libertad. Porque era claro que una vez escrita la primera palabra, la siguiente no podía ser cualquiera (...) Era como si cada palabra escrita me sujetara a un territorio, su territorio. Escrita esa palabra, yo debía a continuación seguir buscando en los alrededores” (Ov2, 2011: 108).

El epígrafe antes citado de *La mansión...* permite adelantar el entrecruzamiento entre especie y lengua que el narrador de “El charlatán” establece explícitamente:

Navegando durante horas descubría que lo único que tenía sentido era buscar la forma de escapar a esta maldición de pertenecer a una especie, a una lengua, a cuatro rayas que delimitan sobre la tierra el paisaje donde se supone que uno va a querer un día morir en paz (Ov2, 2011: 116)

---

<sup>181</sup> Hannah Arendt, *La tradition cachée. Le juif comme paria*. Textes traduits de l'allemand et de l'anglais par Sylvie Courtine-Denamy, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

<sup>182</sup> Ana Inés Larre Borges, “La literatura y la vida” en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000: 122.

Había utilizado la expresión “campo de palabras” en el diario de la cárcel el 31.5.82. En una entrevista realizada por Hebert Benítez<sup>183</sup> le cuenta que después de “dieciocho años” está retomando la noción :

El nivel de significación más común del campo de palabras es que es como un campo cualquiera, o sea, que cualquier lugar de un texto es completo, como lo es el campo. Cualquier parcela de campo a la que uno llega no necesita centro: el centro pasa a ser ese lugar. Es decir, un libro al que uno pudiera entrar en cualquier sitio y que esa página fuera ya un universo completo, como lo es el campo. Hay otro nivel de significación. En matemáticas el concepto de “campo” es muy abstracto y yo no he logrado dominarlo nunca. “Campo” está por encima de teoremas y de axiomas, que es un lugar definido por el investigador o matemático, donde valen ciertas leyes, pero solo ahí, en ese pequeño universo abstracto de relaciones lógicas (2001: 104).

El “territorio” se transforma como el hombre que escribe, que sabe cada vez más de sí mismo y de su obra. Retomaré esta noción al referirme a *El escritor y el otro*.

### **1. 8. Apuntes para una poética : el fragmento y la violencia**

Liscano empezó a escribir *La mansión del tirano*, después de salir de la “isla”, el 1° de febrero de 1981; la terminó en seis meses, y según contó en el epílogo a la primera edición de la novela (1992) un oficial se la llevó de su celda el 14 de febrero de 1982, comenzó a reescribirla un año después y al cabo de un año más terminó de hacerlo.<sup>184</sup>

Los manuscritos hacen visible que lo que surge en la cárcel es una literatura: una concepción de la escritura, un método, una noción de lo que debe ser la obra, y una voz (o varias voces) que tantea sus posibilidades. En los “papelitos” creó un andarivel de escritura en el vaivén entre el apego a las reglas y el dejarse ir, entre las imposiciones de un sistema y el flujo. Tal vez en la prisión se instale el contrapunto entre el escribir por fragmentos y una noción de totalidad que es evidente en la obra desde el comienzo.

<sup>183</sup> Hebert Benítez Pezzolano, “Carlos Liscano: El futuro y la cantera del pasado. Entre el lenguaje y la soledad” (entrevista) en *Ocho escritores uruguayos de la resistencia* (entrevistas y textos). Coordinadora Sylvia Lago, Montevideo, Universidad de la República, 2001.

<sup>184</sup> Así lo cuenta en una entrevista realizada por Mónica Bruder el 16.8.2002 : “Entraron a la celda a hacer una requisita, y se la llevaron, la habrán tirado enseguida, no sé, pero supongo que debe estar en mi carpeta en un servicio de inteligencia; me gustaría que nunca aparezca porque de pronto no tiene nada que ver con la maravilla aquella que yo recuerdo y de repente es una porquería”.

Fatiha Idmhand detecta “una organización de la escritura en “paralelo”. Liscano compone “tres manuscritos a la vez”<sup>185</sup>: “La mansión del tirano”, “La edad de la prosa”, “El método y otros juguetes carcelarios”. Es una forma de trabajar que continúa a lo largo de los años. Parece confirmar la idea de que lo que crea es una literatura. La obra última, que cambia mucho en relación a esta primera, sigue siendo en cierto sentido una reelaboración de aspectos planteados en la escritura carcelaria.<sup>186</sup> Los “Apuntes...” que Liscano escribió en la cárcel, y que son largas listas de citas de libros que le interesaron y que acopia para su escritura, son tal vez, una versión primerísima del trabajo que tuvo que hacer el escritor para llegar a “Vida del cuervo blanco” (2009), una obra que defiende la copia y que asume la reescritura de grandes libros de la literatura universal. (Desarrollo estos aspectos en el capítulo 3).

Quien escribe siente la necesidad de definir un “método” que haga posible la navegación más azarosa. En el diario alude reiteradamente a su “método” de trabajo: la anotación de frases y después la asociación y el deslizamiento. Escribe el 31.5.82, el primer día del diario:

Con altibajos y desalientos llevo como 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 me 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 leo, de cualquier papel impreso, los más sorprendentes. (2010: 79).

La palabra está en el título del conjunto de relatos *El método y otros juguetes carcelarios*. Hay ironía en el contraste entre “método” y “juguetes” y entre “juguetes” y el adjetivo “carcelarios”. La palabra “método” suena muy “científica” en el ámbito de la literatura y cuando intenta explicar en qué consiste se hace patente la frágil lucha contra el caos. Además de aliviar de patetismo las referencias a la cárcel, el término “juguetes” refiere al OULIPO y a la idea de la literatura como invención. Escribió el primer día del diario, el 31.5.82 :

Como hablaba de mi método debo seguir con el asunto. No controlo mi método. [Este hablar para terceros fue una de las cosas que me hizo decidir copiar parte de lo que llevaba escrito y destruir el resto. Esto debe ser una discusión conmigo, llena de tachaduras y contradicciones, tal como voy

<sup>185</sup> Fatiha, Idmhand, “Escribir en la cárcel: una escritura *sous contrainte*”, *op.cit.* : 17.

<sup>186</sup> Es posible ver, por ejemplo, en el “loro lector” que aparece en “La edad de la prosa” una anticipación del cuervo narrador de “Vida del cuervo blanco”.

pensando mi literatura]. Intento poner orden en mi método y no lo logro. Esa costumbre que he ido adquiriendo de manejarme con papelitos porque no es posible usar hojas grandes y carpetas voluminosas me lleva a anotar todo entreverado y a tener que dedicar por lo menos un día de cada diez en desenredar mis apuntes. Ahora fijé un mínimo de escritura en una hoja por día más estas anotaciones paralelas que van saliendo de cuando en cuando. (2010: 80-81).

Cuando en el 2000 Liscano publique el diario como “Diario de “El Informante” sacará la referencia a los “terceros” (lo que está entre paréntesis rectos).<sup>187</sup> Es interesante esa conciencia de “terceros” en un diario literario que llevaba en la cárcel. Esos “terceros” son la imagen de un público futuro o/y de sí mismo como público. La imagen, tachada, muestra de qué manera el escribir es un ejercicio de exterioridad.

El relato “El método” de *El método y otros juguetes carcelarios* es una poética de la narración. El narrador plantea que no puede contar una historia. El método postulado es el de largarse a escribir y no tirar los papeles. El comienzo pone en entredicho la necesidad del relato de crear una tensión que inserte al lector en una historia particular. El narrador borrona los límites del cuento al empezar refiriendo a una supuesta historia anterior en la que debería haber dicho algo que no dijo :

En la historia anterior olvidé decir que mi compadre el *Oriental* tomaba vino garnacha. A mí me hacía bien para restablecerme y cuando él me invitaba - ¿Otro vasito ?-, yo siempre le aceptaba. Esto debí decirlo antes, pero como no lo hice lo hago ahora. No se diga más. (Ov1 : 76).

La literatura de Liscano creció y se diversificó manteniendo la marca del método original. En el último capítulo analizaré algunos aspectos de la reescritura de *La mansión del tirano*, pero quiero adelantar en este momento que a partir del cotejo de la versión manuscrita y la impresa es posible señalar que el escritor parece haber elegido la racionalización y la concentración. Recorta, ordena, titula. Tal vez ese haya sido un paso fundamental que marcó el conjunto de su escritura. Si se compara “La edad de la prosa” (*Manuscritos de la cárcel*) con “El Informante” (*El informante y otros relatos*) la opción parece similar. En las ediciones pone trabas al fluir a partir de la segmentación: la división en partes y capítulos de *La mansión del tirano*, la estructura de diario de “El Informante” cuyas fechas no parecen remitir a una realidad externa, sino cumplir la función de sincopar la narración. El que informa tiene que volver al principio una y otra vez, no puede escribir sino fragmentos, porque le sacan todo el tiempo los papeles. En el capítulo 3, cuando

<sup>187</sup> Carlos Liscano, “Diario de “El Informante” en *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000: 42.

analice el *incipit* de *La mansión del tirano*, se verá que se puede percibir un movimiento de volver a empezar. Así, la materialidad del soporte puede haber condicionado la escritura: los “papelitos” imponían un ritmo entrecortado que tiene su correlato en esa escritura que remeda la suma de partes y rechaza la linealidad de una historia. En la entrada del diario del 31.5.82, anotó:

Con NO HAY SALIDA comencé, como en LA MANSIÓN, escribiendo partes aisladas convencido de que más adelante hallaría la manera de ensamblarlas. Esto ya va siendo parte de mi método de trabajo y no sé si facilita o dificulta la escritura; no sé si sería más fácil escribir siguiendo una línea única desde el principio, por ejemplo, NO HAY SALIDA carece –aún– de tema o trama, comienzo, nudo y desenlace o como se llame, cosa que me place. (2010: 81).

Si el escribir en “papelitos” fue un elemento que promovió una estética de la fragmentación, las sucesivas reescrituras fuera de la cárcel parecen indicar que el escritor interiorizó de manera duradera lo que en principio fueron limitaciones surgidas de las circunstancias.

Los fragmentos permiten el despliegue de voces que pueden acercarse al monólogo (si las voces habitan una que las contiene) o a la yuxtaposición de voces diferentes (si tienen la misma jerarquía). La voz puede alcanzar grados de especificación, pero no es la expresión de un yo delimitado: es la manifestación de una impersonalidad que está más allá del deseo o la voluntad de un emisor. En *La mansión del tirano* llegará a ser Hans o M, en “La edad de la prosa”, la voz que monologa interrumpida por el Rubio que reclama. Hay en la obra de Liscano un rechazo a la creación de personajes en el sentido tradicional del término: un carácter con un perfil psicológico, una historia y unas circunstancias que lo determinan. Como estudiaré más adelante, *El camino a Ítaca* (1994) representará un límite máximo en las posibilidades de su literatura de construir un personaje.

Después de la requisa, *La mansión del tirano* se mantuvo tan poderosa en la mente que perturba la escritura de “La edad de la prosa”, texto al que el narrador se refiere “provisoriamente” como “No hay salida” :

Los borradores que tenía hasta ayer no incluían –así lo sentía– un inicio adecuado para el monólogo. Vagamente suponía que el individuo que habla está en una situación de marginamiento –asilo, hospicio, casa de salud–, situación a la que había llegado más o menos voluntariamente. Ayer, después de escribir el diario, me puse a la tarea de buscar la situación y el tono inicial del monólogo. En las hojas que ya tenía escritas de NO HAY SALIDA había tratado de mantenerme al margen del monólogo aunque veía que me sería prácticamente imposible lograrlo. En algún momento iba a

aparecer yo, eso era seguro, y mi literatura pasada. Pero ayer, mientras escribía la primera parte del monólogo, vi que toda LA MANSIÓN se me venía encima en la persona del Invencionista -como bautizaron al personaje que dialoga con Hans- y esto ocurría de una manera muy lógica. El Invencionista -no sé si algún día lograré librarme de él- es el que pone en marcha mis personajes y será -así lo pienso hoy- el que ponga en marcha a Eloy Tolosa, aunque esta vez la garrulería será al revés: poco o más bien nada dice El Invencionista (El Rubio) en esta oportunidad. [Después de escribir esto veo que había algo que me tenía desconforme y era que entre el personaje y yo era necesario poner distancia, porque Eloy Tolosa tenía demasiado mío en el sentido de exceso de subjetividad -poco me importaría contar mi vida privada y discutirla, no es este mi problema, aunque exigiría, por lo menos, oyentes y contendores capaces de discutir (esto es una pedantería) – y esa distancia que se hacía necesaria la logro intercalando, entre el actual personaje y yo El Invencionista (El Rubio), otro personaje, en realidad, otra novela]. Pero inmediatamente de haber hallado esta solución técnica vi claro, que un final que imaginé -y escribí- para LA MANSIÓN, después que la hube terminado y que no podría ser nunca el final de LA MANSIÓN porque implicaría escribir otra novela como epílogo, ese final digo, debería convertirse en otra novela cuyo mecanismo sería impulsado otra vez por El Invencionista. Viniendo así a resultar que terminaré escribiendo una trilogía que podría leerse en que la he escrito -escribiría-, en otro orden, o como unidades independientes. [Ese final que imaginé surgió de una impresión que llegó a causarme TIRANT LO BLANC: me parecía que Martorell tenía a los personajes sentados y los hacía poner de pie de a uno para que hicieran sus parlamentos y volvieran a perderse en el silencio. Aún no he escrito más que un par de hojas de ese final post-MANSIÓN. (Diario 31.5.82, 2010: 81).<sup>188</sup>

Es interesante la tensión planteada entre el monólogo y la aparición de El Invencionista, el nombre que dieron los presos al tirano de *La mansión*. Es una primera persona narrativa que asume el papel “tiránico” de la invención. En este sentido trasciende la delimitación de un “yo” que se expresa. De la misma manera que la concepción del personaje elude la concreción: importa la “situación de marginamiento” mantenida en un grado de abstracción.

El fragmento revela también un momento de la génesis importante, pues el que será El Informante tuvo en su origen un nombre: Eloy Tolosa. El “Diario de “El Informante”

---

<sup>188</sup> En una entrada posterior del diario, del 2.7.82, sigue proyectando sobre el modelo de *Tirant lo blanc*: “El plan que tengo ahora es este: Hacia la mitad de la novela Eloy Tolosa decide que su parte está cumplida, que no habla más. Se levanta, anuncia que toda ha sido una farsa y llama a El Rubio. “Ya no soy Eloy, ni paralítico ni siquiera rengo”, dirá, más o menos. Aparece El Rubio y comienza el diálogo. El Rubio se reconoce como personaje literario y reconoce a Eloy como personaje suyo a quien puso a hablar a cuenta de un tercero para sacar de su monólogo una novela. Lo increpa por no haber terminado el trabajo y por haber hecho mal lo poco que hizo: Luego seguirá la discusión por otros caminos que todavía no sé cuáles serán pero, en parte, se relacionarán con el quehacer literario en general y la falsificación de la existencia –de los hombres y los personajes. “Yo soy el que no pudo ser”, dirá Eloy”. (2010 : 90).



es sustancialmente lo mismo que el diario, pero además del cambio de la manera de denominarlo que analizaré más adelante, agrega notas al texto. En este caso el nombre de Eloy Tolosa remite a una nota que dice: “Eloy Tolosa era el nombre del personaje que escribe los informes en El Informante, amigo de Billy. Luego quedó sin nombre” (Entrada del 31.5.82, 2000: 43). Se puede seguir el proceso de Eloy Tolosa al despojamiento de la voz de “El Informante”. En la entrada del diario del 1.6.82:

Ahora descubrí que Eloy Tolosa habla desde “el patio”. Me parece una buena idea, pero he releído lo escrito y no causa la impresión que me propuse. No sé si son problemas técnicos, de oficio, o “tipográficos”. Intenté otro ordenamiento sobre el papel. Parece que la cosa mejora. Empecé a escribir por la mañana, veré qué tal el cambio. (2010: 84-85).<sup>189</sup>

El ubicar a Eloy Tolosa en un lugar parece el camino para despojarlo de nombre. El autor no quiere crear un personaje ni remitir a sí mismo como persona que sufre determinadas circunstancias. Por eso, más que personajes su obra parece elaborar voces que llegan a algún grado de singularidad a través de sobrenombres: el Rubio, el Pocholo, el Tarumba; de nombres ajenos a la cultura rioplatense: Hans; de sílabas: Ke y Ku o Repepé; de letras: M; de maneras de designar sus funciones: el Informante. El personaje más elaborado de la obra de Liscano, que merece sin duda esa apelación es Vladimir de *El camino a Ítaca*. Pero no tiene apellido y el nombre es una especie de antimanifiesto. En la etapa final la creación de nombres es permanente, pero no tiene la estabilidad necesaria a un personaje que quiera representar la realidad.

En la entrada del diario del 1.6.82, citada antes, interesa señalar también la preocupación por la disposición espacial de los materiales con que escribe y su incidencia en el proceso de escritura, más allá del grado de obsesión que podía generar la carencia impuesta por la cárcel, tiene puntos en común con Felisberto Hernández y Mario Levrero. Felisberto experimentó con las repercusiones en el sentido de la caligrafía, la taquigrafía y las dimensiones del papel; Levrero en *El discurso vacío*<sup>190</sup> juega con los «ejercicios caligráficos como una manera de incidir en la conducta. Una dimensión plástica y poética (en la medida en que el espacio aporta sentido) de la distribución de las palabras en el papel y las repercusiones en la psiquis de la disciplina de la escritura parecen confluír en la idea de que la “tipografía” puede crear efectos de sentido.

El diario da numerosos testimonios de la concepción de la escritura como un todo y de la posibilidad en un momento de la génesis de que lo que después se dio a conocer como

<sup>189</sup> En “El Diario de “El Informante” los cambios son mínimos (2000: 47).

<sup>190</sup> Mario Levrero, *El discurso vacío*, Montevideo, Trilce, 1996.

obras distintas fuera una misma obra, o dos con una vinculación más clara de lo que las ediciones posteriores permiten evaluar. Las conexiones son persistentes. Por ejemplo anota el 18.6.82 :

Trabajo poco, demasiado poco. No aparecen las soluciones. La discusión entre “la voz” y el lorolector creció algo y me permite crear un ambiente enrarecido con la polémica sobre algo que nadie es capaz de seguir y me promete la posibilidad de introducir LA MANSIÓN por otra puerta que no sea solo la de El Invencionista o El Rubio. Esto no debe tener como finalidad única vincular las dos novelas sino, además, hacer literatura sobre cuestiones literarias. La discusión tiene un aspecto irracional, sin sentido, con retrocesos y ondulaciones que, aunque no se pueda entender de qué se trata, creo que atrae porque tiene “forma” de polémica, y porque se le va develando al lector el centro de la cuestión que, al final, no llegará a aclararse. El problema de la Historia del hombre, el árbol y el ave es de exposición y, otra vez, tipográfico. No es fácil a exponer a través de una sola voz la discusión entre dos, más el relato de lo que se iba viviendo durante la discusión. Sobre todo temo que el lector no pueda identificar al loro lector y a Eloy Tolosa usando solo “la voz” de Eloy. (2010: 85-86).

La idea de una “polémica” incomprensible hace que en los intercambios de los personajes pese de manera determinante lo que podría llamarse una función fática negativa: el contacto manifiesta la tensión y el rechazo. En “El Informante”<sup>191</sup>, uno de los textos derivado de “La edad de la prosa”, plantea una forma de intercambio frenético entre el que escribe, El Rubio y los otros. La comunicación se produce en la violencia: solo cuando recibe patadas y golpes como respuesta se hace evidente que alguien lee lo que escribe el que informa.

Por fin, quisiera señalar que, si bien el “método” establecido en la cárcel perdura fuera de ella, la obra y las formas que el narrador ensaya se transforman al mismo tiempo en que mantienen rasgos del origen. En la cárcel escribe y reescribe en el aislamiento, la concentración, el orden que le permita salvar su psiquis; fuera la vida cambia y quien escribe incorpora experiencias que no traslada de manera realista pero que inciden en la escritura. Liscano insiste una y otra vez que al reescribir *La mansión...* quería volver a hacer la versión primera, pero los grandes cambios, gracias a las sucesivas reescrituras después de la salida de la cárcel, dan la pauta de lo conflictivo que podía ser el constante movimiento de retorno.

---

<sup>191</sup> Carlos Liscano, *El Informante y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1997. Cito por la edición de *Oficio de ventriloquia I. Relatos*, Montevideo, Planeta, 2011.

## Capítulo 2

### La vida en Suecia

#### “Como una jabalina en el aire”

Como ya señalé, Liscano contó cómo sacó sus papeles de la cárcel en el epílogo de *La mansión del tirano* (1992). Un relato más minucioso se encuentra en la entrevista realizada por la psicopedagoga Mónica Bruder, diez años después. Bruder estudió la fuerza curativa del relato<sup>192</sup> y consideró que desde el punto de vista terapéutico la historia del rescate de los papeles carcelarios es el «cuento con final feliz». Contra todas las adversidades, gracias a la solidaridad, la escritura traspasó el umbral y llegó a la libertad:

Al final, allá en el 84, era posible que me soltaran algún día, entonces yo decidí proteger mis papeles, porque decidí tenerlos como la carpa del pobre, juntaba papelitos, entonces decidí protegerlos, pasarlos a una letra más chica, más ordenados, las cosas estaban más tranquilas en la cárcel, había menos requisas, y eso me llevó muchos meses porque eran varios libros, y cuando en el 85 un compañero de la celda de al lado, un tipo con mucha habilidad manual, era claro que él se iba a ir antes que yo, entonces hablé con él y desarmamos una guitarra –la desarmó él, yo conseguí una guitarra– la desencoló toda, le pegó todos mis papeles adentro y volvió a armarla y el día que se fue se llevó la guitarra con todos los papeles que eran varios libros y yo salí tiempo después y él se fue para el interior, pero su hijo tenía la guitarra y me la llevó y bueno, yo la abrí y tenía mis papeles adentro, así es cómo salieron de la cárcel, adentro de una guitarra. (16.8.2002).

Con ese legado y la determinación de ser escritor salió al mundo. Años después elaboró otra escena de iniciación:

---

<sup>192</sup> Mónica Bruder, *El cuento y los afectos. Los afectos no son cuento*, Buenos Aires, Galerna, 2000. La cita proviene de una entrevista inédita realizada el 16.8.2002.

Salí el 14 de marzo de 1985. El 15 me preguntaron qué necesitaba. Yo necesitaba todo, ropa, zapatos, trabajo, afecto. Por sobre todo necesitaba afecto, pero pedí una máquina de escribir. El 16 apareció la máquina. El 17 me levanté a las cinco de la mañana, como todos los días en la cárcel. Prendí la radio y me hice el desayuno (las dos cosas por primera vez en trece años) y me puse a pasar en limpio mis papeles. En ese momento el otro se instaló en el mundo. (2007b: 236).

Los papeles y la máquina de escribir: el escritor se reestablece en el momento de salir. En *El escritor y el otro* dice que al salir de la cárcel lo salvó haberse construido el personaje literario. El “otro” surgido del delirio, alimentado intramuros, se despliega en la sociedad: se confirma en la medida en que publica y funciona en el circuito de la literatura. En cada pasaje, en cada umbral, la respuesta es siempre la escritura: el personaje escritor creado corrobora su necesidad reproduciendo y transformando el vacío: si en principio fue el de la “isla”, después fue el de la salida y, cuando se vaya a Suecia, será el del extranjero. La respuesta es siempre la escritura.

La experiencia de la extranjería (más allá de que haya llegado a ser ciudadano en Suecia) le permitirá seguir elaborando una identidad que integra las crisis y los cambios. La distancia física y la interior que ella habilita, el vivir en otra lengua propiciarán una forma del desprendimiento que lo llevará a plantear, después del retorno a su país, la idea de que es sustancialmente imposible volver.<sup>193</sup> Quien escribe concibe la marginalidad como una persistencia que le permite trazar una línea que atraviesa la clandestinidad, la cárcel y la migración y desemboca en un afuera de la sociedad urugaya y de la comunidad de sus escritores (la idea del escritor “salvaje” a la que ya me referí) que choca en los últimos años con su integración institucionalizada a la vida política y cultural del Uruguay.<sup>194</sup>

Natalie Heinich, en el citado trabajo *Sortir des camps. Sortir du silence*, señaló que fue frecuente que los sobrevivientes de los campos de concentración emigraran. No solo porque su vida anterior había sido destruida (no existía más la familia, el trabajo, la casa) sino también porque la experiencia en los campos “facilitaba” la capacidad para emigrar. Anotó que podían dar testimonio gracias a que eran capaces de desdoblarse, es decir hablar de sí mismos como si fueran otros, y que este fenómeno podía ser fuente de parálisis o, al contrario, de una lucidez social que permitía un reajuste particularmente rápido y eficaz a una multitud de contextos imprevistos y extranjeros (2011: 60). Esta reflexión aporta una

<sup>193</sup> Carlos Liscano, “Llegar sin hacer ruido”, Montevideo, *Brecha*, 4.1.2013. Es el texto preparado para el encuentro « Navegaciones y regresos » realizado en Montevideo el 26, 27 y 28 de abril 2011.

<sup>194</sup> A fines de 2009, Liscano fue nombrado subsecretario del Ministerio de Cultura por el entonces saliente presidente Tabaré Vázquez, y en 2010 fue nombrado director de la Biblioteca Nacional de Uruguay por el gobierno de José Mujica.

perspectiva interesante para comprender la decisión de Liscano de irse del país unos meses después de salir de la cárcel. Había perdido a sus padres, no había formado familia, no tenía trabajo; y, tal vez la cárcel y la escritura lo hubieran preparado para desasirse más fácilmente de primeros y futuros arraigos.

A fines de 1985 se fue a vivir a Suecia.<sup>195</sup> En una entrevista explicó que emigró “para reconstruirse”<sup>196</sup> y para ser escritor. Podría haber sido otro lugar pero tenía amigos que lo ayudaron mandándole un pasaje<sup>197</sup> a Estocolmo. En Suecia aprendió a ser libre;<sup>198</sup> pudo realizar las experiencias básicas de una vida independiente: trabajó, estudió, viajó, hizo amistades, conoció el amor. Trazó planes y balances continuos.<sup>199</sup> Al cabo de unos años, se integró a la sociedad sueca: aprendió la lengua, consiguió los papeles para residir en forma legal, tuvo trabajo estable como profesor de español y matemáticas, publicó su primer libro. Obtuvo becas que reconocían su trabajo de escritor.<sup>200</sup> Se inició como traductor, dramaturgo y director de teatro.

La ida a Suecia fue para Liscano también la primera salida del Uruguay. Una vez fuera del país realizó sus primeros viajes. Se podría decir que no posee el espíritu del trotamundos, del que ama la experiencia del descubrimiento de otras tierras. Se desplazará con frecuencia a España, donde tiene amigos, y los primeros movimientos serán hacia el mundo socialista: a La Habana el 17 de enero de 1987<sup>201</sup>, a Leningrado a comienzos de 1988. En 1989 volvió a Montevideo por primera vez: a un mundo que le pertenece, a pesar de lo relativa que pueda ser esta afirmación en ese momento y se proyecta como escritor,

---

<sup>195</sup> “Suecia fue la libertad, la paz, el espacio sin límites de ponerme a prueba en la vida” (2007: 102): escribirá en *El escritor y el otro* cuando haya dejado Suecia.

<sup>196</sup> Le dijo a Diane Cardoso en « Carlos Liscano : De l'ombre à la lumière ». Mémoire de Master Recherche 2<sup>ème</sup> année. Direction M. Thomas Gomez, septembre 2010.

<sup>197</sup> A Mónica Bruder le contó: “Fui allí porque tenía unos amigos en Suecia que me mandaron el pasaje, me podía haber ido a México, a Barcelona, o donde fuera, quería tomar distancia con mi vida, tenía 36 años y desde los 15, 16 que hablaba de política todo el tiempo. Y en medio me pasaron muchas cosas, cuando entré en la cárcel tenía familia biológica, bueno tenía mis padres, tenía una novia, cuando salí no tenía padres” (Bruder, 16.8.2002).

<sup>198</sup> Anota en el Cuaderno 2, el 5.2.89: “Pero a los 40 años todavía se pueden descubrir márgenes de libertad. Es como si uno fuera aprendiendo a ser libre, a ver qué es lo que puede y qué no, a dejar de reprimirse, aprender a crearse. El ser continúa incorporando sectores, zonas para su desarrollo”.

<sup>199</sup> Anota en el Cuaderno 1, el 20.4.86, Domingo, sus planes hasta los 40: “aprender sueco, imprescindible para vivir en Suecia, luego inglés y francés, quizá italiano, y viajar por Europa, tal vez Egipto, Israel, América Latina” (...) “Me he dicho en estos días que mi vida ha sido un constante abandonar lo que consigo: la F. Aérea, el MLN, y por último el Uruguay. Pero me dije: ¿abandonaré el Uruguay, pero para sustituirlo por qué? La única respuesta que me di fue: para sustituirlo por la literatura”.

<sup>200</sup> En 1994 le dieron una beca del Fondo Nacional de Escritores por un año por el conjunto de la obra publicada. Ver Álvaro Buela, “Memorias de la Europa reciente” (entrevista), Montevideo, *El País cultural* N°266, Montevideo, 9.12.94.

<sup>201</sup> Le escribe a Juanjo Noueched el 25.3.87 que el viaje a Cuba y la publicación de *El método y otros juguetes carcelarios* « marcan un punto que divide mi vida en un antes y un después ».

aunque no quiera limitarse al espacio uruguayo.<sup>202</sup> En noviembre de 1991 irá invitado a Nueva Delhi para hablar sobre Andrés Bello en un congreso de hispanistas.

Se ve a sí mismo como un “nómada inmovilizado” y cuando el 4 de junio de 1986 lo llamó el abogado para anunciarle que le otorgaban la residencia permanente en Suecia, al anotar en el diario el acontecimiento, surgió con fuerza el deseo del hogar, de la casa, motivo persistente en su literatura:

Es uno de los hechos más importantes que me han ocurrido desde que recuperé la libertad: poder vivir en un país [] le doy mucha importancia porque es el comienzo del fin de mi vida de paria, de “nómada inmovilizado”, atado siempre al mismo sitio, pero sin casa, sin patria, sin familia ni amigos estables. Quizá se trate del comienzo de una vida donde yo pueda tener casa. Hace años escribí unos poemas respecto a La Casa que, al margen de su valor, era lo que sentía y lo que pienso al respecto. A partir de la casa quedan organizados “el amor y el sistema solar”. Yo he vivido 37 años sin una casa. Tuve la de mis padres: caótica y pobre, hospitalaria solo por el amor de mi madre, y luego a partir de los 14 años: liceo militar, cuarteles, baños y dormitorios comunes, corredores para cientos de personas, calabozos, carpas, vagones, galpones, fardos de paja para dormir, celdas duras, humedad, mugre, promiscuidad siempre. Tal vez algún día pueda prescindir de este fundamento, de esta base a partir de la cual proyectarse que es la casa, pero no ahora...” (Cuaderno 1)

Pero a pesar del deseo de asentarse no puede dejar de mudarse de un lugar a otro y rememora lo vivido en la cárcel haciendo un cernido en el que queda lo positivo:

Cada día que pasa rescato más mi experiencia en la cárcel. Es increíble todo lo que uno reflexionó, leyó, aprendió a convivir. Tengo la noción de que la gente en la sociedad se pierde en vaguedades, en esfuerzos fútiles. Lo malo es que yo también, a veces, siento que me pierdo en esas cosas. Pero este pensamiento debo trabajarlo más, porque no estoy haciendo el culto de la cárcel (Cuaderno 1. 10.6.86).

El 15 de junio de 1987 recibió un sueldo por primera vez en su vida.<sup>203</sup> Había empezado a trabajar el 6 de junio en un asilo de ancianos. Es uno de los trabajos precarios

---

<sup>202</sup> En la entrevista de Tatiana Oroño citada antes (“Cacería con arco de escritor”, julio 1989) la entrevistadora le preguntó qué sentido tenía para él ese primer viaje de retorno a Montevideo: “Es la primera vez que estoy en mi país como adulto independiente. Ahora sé quién soy -a partir de este viaje- en relación con mi país. Tengo idea de escribir, a la manera de un viajero privilegiado, notas que tomen cualquier aspecto de la sociedad sueca que pueda ser interesante para los lectores uruguayos”.

<sup>203</sup> Cuaderno 1: “Una última e importante cosa: hoy, 15 de junio de 1987, me llegó mi primer sueldo, el primero que he ganado con mi trabajo (como maestro), a los 38 años, 2 meses y 28 días. No lo digo a

y circunstanciales que realizó como inmigrante mientras buscaba asentarse en la nueva sociedad. Después trabajará como profesor de español durante 9 años.<sup>204</sup> Vale la pena retener el registro de esa primera experiencia laboral porque más adelante pasó a su literatura en la figura de Vladimir, el protagonista de *El camino a Ítaca*:

El 6 de junio empecé a trabajar en la Sala 43. Ancianos seniles, casi niños. Los lugares que más conozco son los cuarteles y las cárceles, ambos muy parecidos. Ahora agrego: nada más parecido a una cárcel que un cuartel y un manicomio. He bromeado que yo me integro sin dificultad a mi trabajo porque si la locura es una dificultad mayor o menor para comunicarse con las cosas y los congéneres, también yo me comunico con dificultad porque no hablo sueco. Mi trabajo, además, no requiere comunicación, apenas unas frases por día. Trabajo solo en una cocina. Llega la comida en un ascensor, debo descargarla, enfermeros y cuidadores deben servirla. Previamente yo he tendido las mesas. Cuando los enfermos han terminado lavo los platos y limpio el comedor. Así tres veces por día: desayuno a las 8, almuerzo a las 12, cena a las 4 de la tarde. Son 23 viejos, 17 hombres y 6 mujeres. El trabajo es igual al que se hacía en la cárcel... (Cuaderno 1, 15.6.1987)

La vida en Suecia le permitió estar en contacto con muchos inmigrantes. De niño, en el barrio montevideano La Teja, había vivido codo a codo con inmigrantes, o sus descendientes, que se habían integrado a la sociedad uruguaya. La experiencia de la migración en Europa fue diferente: aún en una sociedad abierta como la sueca, la tendencia era la formación de “guetos”. Pero fundamentalmente Suecia fue el lugar desde donde pudo observar las formas de exclusión de los inmigrantes en Europa en general y en España en particular.

El teatro es una posibilidad de creación que descubre en Suecia.<sup>205</sup> En el diario de la cárcel había escrito el 2.6.82: “Si la literatura es algo, si para algo sirve, si es que debe existir, ese fin, ese algo, no puede ser más que conocimiento íntimo. Si pudiera hacer teatro...Pero si ni siquiera he visto teatro” (2010: 84). Y unos meses después, el 18.2.83, en una lista de planes a realizar: “Obra de teatro con maniqués (¡Qué fascinación los

---

nadie porque no podría creerlo, pero es así. Esa es mi vida, un vivir del aire, de no sé qué. Yo saco las consecuencias, yo sé bien qué resulta de recibir el primer salario a los 38 años”.

<sup>204</sup> Antonio Corti, “Las palabras y las falsas seguridades”. “Importante escritor en Maldonado”, *Estediario*, Maldonado, 19.7.1996. Transcribe las palabras de Liscano en un taller en Maldonado organizado por Helena Corbellini. “¿Mi vida en Suecia? He sido profesor de español durante 9 años; he escrito trabajos para la enseñanza de nuestro idioma en Suecia; sigo en esa tarea y creo que continuaré realizándola. Desde el 16 de junio vivo en Uruguay. Me lo repito varias veces al día para convencerme”.

<sup>205</sup> Ver Sergio Stipanic, “Un guardián, un mendigo, un informante y otros personajes”. Entrevista, *Últimas noticias*, 19.9. 1997. Lucía Masci, “Uruguay. Conversaciones con Carlos Liscano, de paso por París”, Argentina, *Revista de CELCIT*, julio 2006.

maniqués! Ya se metieron en Historia del Lugar. 18.II)<sup>206</sup> (2010: 96). En Suecia ve teatro, aviva el deseo que se había manifestado en la cárcel y tiene posibilidades de escribir y dirigir. El 17.10.86 anota en el diario sueco que vio una obra de teatro de Mauricio Rosencof: “El hijo que espera”. La obra no le gustó, pero lo estimula a escribir : “De paso, yo tan ignorante del teatro y su “cocina”, me entusiasmé para borronear algo sobre el 5º centenario del descubrimiento de América. No creo que logre hacerlo, pero me entretuve fantaseando un rato” (Cuaderno 1). Hacia el fin de su residencia en Suecia dirigirá dos obras suyas : “La vida al margen”<sup>207</sup> y “Retrato de pareja”.<sup>208</sup>

Suecia es un tiempo de fecundidad, como había sido la cárcel. También se continúa el sentido de la escritura como sufrimiento y condena. Aparece, en la situación nueva, el conflicto con la vida :

Acabo de terminar una novela corta, un cuento que me satisface, me he presentado a 3 concursos, pero llego a mi casa y no puedo evitar revisar mis papeles, pensar en escribir, sentarme en la máquina, comenzar alguna cosa. Es como si estuviera cumpliendo un trabajo que debo, una condena. Quiero estudiar inglés, sueco, sentarme a leer. Ahora poseo una pequeña biblioteca y ni abro un libro. Sospecho que esto no va bien así, que en algo importante me estoy equivocando. Pero no sé en qué. Pero por otra parte siento que es mejor estar sobre impulsado para escribir que sentirse seco. Que ya llegarán días en que no pueda ni ver la máquina de escribir. Entonces lo mejor sería seguir y seguir, avanzar hasta que la “literatura” se detenga sola. No sé qué haré. (Cuaderno 1, 26.7.87)

Cuando vuelva a Uruguay y comience a buscar nuevas formas de escritura, sentirá nostalgia de lo que había sido una productividad sin trabas. Pero la « guerra interior » es una constante. Anota el 2.2.1990:

Mi formación intelectual es, sea cual sea, la biblioteca de la cárcel. Allí comencé a leer y allí dejé de leer. A los 40 años no cuento con tiempo y tal vez ni siquiera ganas de aplicarme a largas lecturas. Esto, que no está bien, tiene la ventaja, al reconocerlo, de fijar mis límites. Establecido ese marco uno podría reflexionar sobre menos “cosas”, menos libros, aceptando lo estrecho del propio universo espiritual.

<sup>206</sup> Le pregunté a CL qué era la « Historia del lugar » y, en una comunicación electrónica del 23.4.2013, me contestó que había pensado hacer una historia del Penal.

<sup>207</sup> « La vida al margen » fue representada en 1994 en Estocolmo, Gotemburgo, Tensta, Rinkeby; en 1995 en Malmö (Suecia). Como « El Informante » en 1998 en Montevideo (Teatro de la Alianza Francesa y Teatro El Galpón; 1999 en Trieste (Italia).

<sup>208</sup> « Retrato de pareja » fue representada en 1995 en Estocolmo, Gotemburgo, Järva, y en 1996 en Oslo.



Creo recordar que en la cárcel me lamentaba ante mí mismo de la falta de tranquilidad. Pensaba que, de no estar en prisión, podría encontrar una cierta paz que me permitiera leer, escribir, reflexionar. Hasta ser feliz quizá sería posible.

No he hallado esa paz. No sé si existe. Es la guerra interior. El trabajo, sí, las ocupaciones; pero también una cosa que lo impele a uno sin darle reposo. Traduzco un poco, cuando puedo, muy poco en la última semana. Pero necesitaría más tiempo para otras cosas, otros trabajos. (“Alfabeto cirílico”).

El hacer proyectos es una lucha contra el caos, el avance de un orden precario sobre lo imprevisible. Al mismo tiempo el que escribe sabe que saca fuerzas de las crisis y el dolor. Anota en el diario el 24 de marzo de 1991:

Ya tengo 42 años. He pasado hace rato la mitad de mi vida. O quizá me falte muy poco, pensando en la edad a que murieron mis padres.

A esta altura, habiendo sobrevivido a 4 años y medio como cadete de la fuerza aérea, a 13 años de cárcel, al embrutecimiento en todas sus formas, debería estar satisfecho. Sin embargo no lo estoy. Porque la vida es dolor casi todo el tiempo y algunos ratos esporádicos de satisfacción. Pero tampoco podría ser de otro modo. Uno busca una situación de estabilidad emocional, quiere organizar en la mente los proyectos, las ilusiones propias, y también la realidad circundante.

Cuando se alcanza una situación de estabilidad, esta es tan precaria que enseguida se rompe, y vuelve el dolor, la inestabilidad. Y otra vez la búsqueda, la movilización de las energías para evitar el dolor. Hallar soluciones a los nuevos problemas que han surgido. O a antiguos problemas que habían quedado sumergidos cuando la mente solo podía ocuparse de aquello que más sufrimiento causaba.

Ahora bien: sin este dolor, sin la inestabilidad que nos domina, nada sería posible, porque es ante la inestabilidad que uno moviliza energías inconmensurables y se vuelve activo, creativo. Uno solo busca escapar al dolor, y es entonces que uno crea. Esto es terrible, el ser observador de uno mismo, el sorprenderse falso o ridículo o poco solidario. Así uno deja de creer rápidamente en sí mismo. Y entonces queda más solo que antes. (Cuaderno 2).

Parece llegar a la conciencia de que su vida se realiza en ciclos de estabilidad e inestabilidad y a cierta forma de justificación del dolor. Las etapas planteadas para el desarrollo de esta tesis aparecen como la versión exterior (dado que dependen del lugar en que se encuentra el escritor) de esa percepción íntima. Es porque se da esa interrelación, que se puede señalar en cada uno de los momentos proyectos estéticos diferentes.

## **2. 1. Vivir en otra lengua**

El 17 de marzo de 1986 empezó a estudiar sueco, en principio seis horas por día durante ocho semanas.<sup>209</sup> Vivir en Suecia significó una inmersión brusca en otra cultura y otra lengua : otra situación de indefensión equiparable a la del recién nacido, como será dicho visualmente en el relato “Agua estancada” a través del “babero” que el narrador-paciente debe ponerse en el consultorio del dentista.<sup>210</sup> Alguien que tiene que sobrevivir en una lengua que desconoce debe realizar el ejercicio de escuchar y escucharse todos los días, para llevar adelante las tareas más elementales. Es inevitable pensar que eso aguzó una situación de fragilidad interior, de testigo de sí, de puesta entre paréntesis de los impulsos inmediatos. Aunque en principio la situación de Liscano fue la de cualquier emigrado o exiliado, es posible suponer que el escritor puede sentir un placer suplementario en el aprendizaje de una lengua extranjera por lo que eso tiene de incorporación y por lo que de reflexión sobre la propia acarrea. El 11 de febrero de 1989, en su diario, hace un balance positivo de lo que Suecia le ha dado: su paisaje, los viajes, el amor y “la aventura de aprender y usar una nueva lengua” (“Alfabeto cirílico”).

El aprender la otra lengua, llegar incluso a cierta forma de dominio, puede derivar en la conciencia de una insuficiencia permanente: nunca será posible hablar la lengua como alguien nacido en ella. La reflexión es similar a la que ha elaborado en los últimos años sobre el regreso.<sup>211</sup> Nunca se vuelve realmente, así como nunca se puede hablar otra lengua como un nativo cuando se aprendió de adulto: eso no inhibe la vuelta o el habla, pero las marca con la carencia. Liscano dio clases de español a suecos y extranjeros (Cuaderno 1. 16.9.87): esto lo colocaba en una situación de ventaja relativa, invertía su relación de poder con el medio. Preparó incluso, con Maria Carme Dalhin , varios manuales de enseñanza del español.<sup>212</sup> Tradujo teatro<sup>213</sup> y un trabajo sobre Emanuel Swedenborg (1688-1772), el científico, filósofo, teólogo y poeta sueco. Traducir del sueco al español, pudo haber sido otra manera de dar vuelta la minusvalía inicial. De ser el que no sabe pasa a ser el que

<sup>209</sup> Anota en el Cuaderno 1 el 15.4.86.

<sup>210</sup> Carlos Liscano, « Agua estancada » en *Oficio de ventriloquia 2*, Montevideo, Planeta, 2011 : 248.

“Una enfermera me invitó a sentarme y luego me puso un babero de papel. Se abrió la puerta y entró el dentista, sonriendo, sentado en una silla con rueditas ».

<sup>211</sup> Carlos Liscano, “Llegar sin hacer ruido”, Montevideo, *Brecha*, 4.1.2013. Texto preparado para el encuentro “Navegaciones y regresos” realizado en la Biblioteca Nacional en abril 2011.

<sup>212</sup> *ABF en español*, Estocolmo, ABF, 1990; *101 ejercicios elementales*, Estocolmo, Bonniers, 1994; *102 ejercicios de español*, Estocolmo, Bonniers, 1995; *Español Uno*, Estocolmo, ABF, 1995; *Español jugando*, Estocolmo, Bonniers, 1997.

<sup>213</sup> Obras traducidas : Vilhelm Moberg, *Tu momento en la tierra* (Drama), Montevideo, Cal y Canto, 1995. Dice que la traducción es de 1994 y fue realizada por : Carlos Liscano. Revisión de la traducción : Anna Rydmark. “El padre y La señorita Julia” en *Los camaradas, El Padre, La Señorita Julia, Acreedores* de August Strindberg, Buenos Aires, Losada, 2007.

traduce, pone en contacto, interpreta, busca la mejor equivalencia. La traducción es un ejercicio de movilización de la sensibilidad de tal magnitud que fue elegida, en un sentido más amplio, por Nicolás Bourriaud, como uno de los rasgos que permiten caracterizar el nomadismo y la fluidez de la cultura del siglo XXI :

Porque los creadores contemporáneos ya plantean las bases de un arte *radicante* -término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer. ¿Y si la cultura del siglo XXI se inventara con esas obras cuyo proyecto es borrar su *origen* para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos? Tal proceso de obliteración pertenece a la condición del errante, figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea. A esa figura la acompaña un dominio de formas, de la forma-trayecto, y un modo ético: la traducción.<sup>214</sup>

En la concepción poética de Liscano hay elementos de flexibilidad, precariedad, permeabilidad que podrían coincidir con la noción de “radicante”, pero su obra está atravesada por la nostalgia del hogar y más que “borrar su *origen*” su acción última fue la del retorno al país y al compromiso político, y la de mitificar el origen de su literatura en el delirio de la “isla”.

El encuentro que tuvo con la obra de Emanuel Swedenborg parece haber sido, por la pasión y la determinación puesta en traducirlo, removedor. A través de la traducción pone en juego mecanismos de identificación y de distanciamiento. Se apropia de la obra y la figura del escritor sueco al traducirlo, al mismo tiempo en que el trabajo con las dos lenguas mantiene las diferencias.

El 2 de enero de 1990 anotó en el diario que estaba leyendo un libro sobre Swedenborg (Estocolmo, 1688-Londres, 1772) :

Hoy de mañana llamé al pastor de la Nueva Iglesia y era uno de los autores. Fijamos una entrevista para mañana. Me seduce la idea de estudiar a S., de traducir sus trabajos y los trabajos sobre él. ¿No sería esta “la cosa” que yo buscaba cuando en la cárcel escribía sobre cuánto me gustaría aplicarme al estudio de algo sin valor inmediato, algo a largo plazo despreciado por todos? (“Alfabeto cirílico”)

---

<sup>214</sup> Nicolás Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009 (Traducción al español de Michèle Guillemont): 22.

Dos días después visitó al pastor Olle Hjern, el autor del libro, y acordó traducirlo; el 18 ya tiene traducidas 30 páginas; el 15 de noviembre sigue “luchando con la traducción de Swedenborg”. El 11 de febrero de 1991 anotó que terminó hace dos semanas la traducción. (“Alfabeto cirílico”). El mismo año de la edición de la traducción: 1995, Liscano le rinde homenaje en un libro de poesía *Miscellanea observata*,<sup>215</sup> cuyo título, según aclara en una noticia introductoria, está tomado del “gran científico y profeta sueco Emanuel Swedenborg”. En Swedenborg Liscano encuentra un modelo de ambición espiritual e intelectual, un espíritu místico, que, en la “nota del traductor” de *Swedenborg, explorador de la naturaleza y del espíritu. Su obra y sus seguidores*<sup>216</sup> liga a Borges, una figura escéptica y menos desmedida que la del sueco, pero también una inteligencia excepcionalmente inquisitiva. La relación se establece a través de la cita:

Sin embargo, es muy claro que detrás de esa impresionante obra científica y teológica, detrás de trabajos de anatomía, sicología, fisiología, ingeniería, sumadas a las interpretaciones bíblicas, al dominio de varios idiomas, solo puede haber alguien que, como escribió Borges: Miraba / Lo que no ven los ojos terrenales: / La ardiente geometría, el cristalino / Laberinto de Dios y el remolino /Sórdido de los goces infernales”.<sup>217</sup>

El soneto de Borges “Emanuel Swedenborg” fue publicado en el libro de poesía *El otro, el mismo* (1964). El título del libro de Borges aporta otro indicio para interpretar la pasión de Liscano por Swedenborg y su interés en traducirlo. El juego de desdoblamiento que se encuentra en la obra de Liscano, se reproduce en la relación hacia algunos autores admirados: espejos y duplicaciones de quien escribe en relación a las palabras de los otros, en diálogo constante. Borges escribió también sobre la vida y la obra de Swedenborg.<sup>218</sup> Su caracterización parece un desvío, pero es en realidad un atajo, que permite calibrar la atracción de Liscano por el escritor sueco: “Nadie aceptó la vida con mayor plenitud, nadie

<sup>215</sup> Carlos Liscano, *Miscellanea observata*, Montevideo, Cal y Canto, 1995.

<sup>216</sup> *Swedenborg, explorador de la naturaleza y del espíritu. Su obra y sus seguidores* de Inge Jonsson y Olle Hjern. España, Quásyeditorial, 1995. Traducción de Carlos Liscano.

<sup>217</sup> Jorge Luis Borges, “El otro, el mismo” (1964) en *Poesía completa*. Edición a cargo de Sara Luis del Carril, Barcelona, Destino, 2009: 220. “Emanuel Swedenborg”: “Más alto que los otros, caminaba / aquel hombre lejano entre los hombres; / apenas si llamaba por sus nombres / secretos a los ángeles. Miraba / lo que no ven los ojos terrenales: / la ardiente geometría, el cristalino / edificio de Dios y el remolino / sórdido de los goces infernales. / Sabía que la Gloria y el Averno / en tu alma están y sus mitologías; / sabía, como el griego, que los días / del tiempo son espejos del Eterno./ En árido latín fue registrando / últimas cosas sin por qué ni cuándo”.

<sup>218</sup> *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé, 1979 figura en el catálogo del Penal de Libertad con el N° 569. En él se publica una conferencia sobre Emanuel Swedenborg. En Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975 se publica uno sobre Swedenborg. Cito de “Un ensayo por Borges acerca de Swedenborg” en [www.swedenborg.es/borges/borges.htm](http://www.swedenborg.es/borges/borges.htm).

la investigó con igual pasión, con inédito amor intelectual y con tanta impaciencia de conocerla”. Sigue Borges más adelante: “Ese hombre impar y solitario fue muchos hombres. No desdeñó la artesanía (...) También grabó los mapas requeridos para globos terráqueos. Todo esto sin descuidar la disciplina de las diversas ciencias naturales”. Borges cuenta que se le apareció el Señor a los 57 años y que “durante treinta años más llevó una vida visionaria, que fue registrando en densos tratados de prosa clara e inequívoca”.

Una anotación de Goethe en uno de sus carnets de croquis: “Lo que no he dibujado no lo he visto” enmarca una exposición del artista francés Ernest Pignon-Ernest en la que muestra sus dibujos realizados a partir de obras de Botticelli, Durero, Rafael, Miguel Ángel, entre otros.<sup>219</sup> De la misma manera, se puede entender que la traducción y su exigencia de volver a escribir la obra es una forma radical de apropiación y comprensión. Liscano alimenta el surco de su creación, el “territorio” que ha venido creando desde la escritura carcelaria con el análisis de la obra de Swedenborg, una figura excesiva que tuvo una especie de delirio místico y que quiso abarcar todas las zonas de la ciencia, la creación y la fe.

Antoine Berman en *L'épreuve de l'étranger*<sup>220</sup> señala que hay una ética de la traducción pues el acto de traducir es intrínsecamente problemático y lo que debe hacer la traducción es respetar su complejidad. Hay un vaivén entre la “otra lengua” y la “hogareña” que es necesario calibrar cada vez. Se paga precio tanto por ser muy fiel al original como a la lengua de acogida. Como se sabe, cada lengua implica una manera de concebir el mundo, una sensibilidad, una potencialidad: en el traslado no solo se juega el mensaje, sino la recuperación o pérdida de posibilidades de la experiencia. La “mala traducción” es aquella que apuesta solo a la comunicación. Berman señala que el traductor debe “meterse en análisis”: ser capaz de localizar y entender los sistemas de deformación que amenazan la práctica de la traducción y operan de manera inconsciente en las opciones lingüísticas y literarias.

Liscano ha hecho referencia a las consecuencias que el vivir en sueco trajo para su literatura: “Tal vez escribo más en Suecia porque también, además de tiempo, el lenguaje es mi vínculo con Uruguay”: dijo en una entrevista realizada por Fernando Beramendi (5.8.89), durante el primer viaje a Uruguay. En Montevideo, el 14 de julio de 1989, entre la

<sup>219</sup> La exposición se llama « Traits de génie » y fue expuesta entre el 12 de abril y el 22 de julio de 2013 en el Palacio de Beaux Arts de Lille.

<sup>220</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984 : 19.

presentación de *¿Estará no más cargada de futuro?* y *Memorias de la guerra reciente* anotó en su diario:

No estoy seguro pero me parece que la lejanía y el vivir en un país no hispano parlante favorece mi literatura. La favorece temáticamente y la favorece por una especie de reflexión y a la vez objetividad respecto al lenguaje. Yo noto mientras escribo allá que los conocimientos de gramática sueca e inglesa me hacen dudar, elegir y acaban despojando mi escritura (...) Me ilusiona oír hablar a los montevideanos del pueblo con menos instrucción. Hay un estilo del lenguaje hablado hecho de metáforas y elipsis que no me cansa. Anoche escuché a dos hombres de entre 25 y 30 años hablar sobre camiones y fletes. Ni una frase completa, ni una oración directa: todo alusiones y metáforas. “Si no chiflás marchás al pan” decía uno. Quería decir: el que no tiene padrino o no protesta no tiene éxito. “Cucháme, sabés qué”, dicen para acabar un argumento. (« Alfabeto cirílico »).

La voz narrativa escindida había surgido en prisión; en Suecia escribe dos narraciones en las que la extranjería está encarnada en los personajes y las situaciones: “Agua estancada” (1990) y *El camino a Ítaca* (1994) y va dando forma a la división entre “el escritor y el otro” que alcanzará su plenitud cuando regrese a Uruguay. El vivir entre dos lenguas ayudó a delimitar esa disyunción. En el artículo “El que escribe” (*Brecha*, 30.4.1993) vuelve a referirse a la distancia entre los idiomas en los que vive en ese momento:

Después de tantos años de convivencia ya sabemos que no nos entendemos. Yo me ocupo de las cosas prácticas para que él tenga tiempo libre. Yo vivo en sueco y él escribe en español. Él está siempre en silencio, encerrado en su lengua. Por esa distancia entre nuestros idiomas él ha empezado a tener problemas con los tiempos verbales, con las preposiciones. Cuando alguna vez hemos estado en Uruguay, los dos coincidimos por un rato. Pero a los pocos días me abandona. Están los viejos amigos, de antes de que él comenzara a escribir. Y las nuevas amistades que trajo la literatura. Él se hace cargo de toda esa zona de la vida, y yo me quedo en silencio, observando cómo maneja nuestra existencia. (Ov1, 2010: 12)

En una entrevista realizada por el escritor y periodista Roberto Mascaró<sup>221</sup> cuando estaba escribiendo *El camino a Ítaca* le cuenta que sus historias “transcurren en ningún lugar de Uruguay”. Sigue:

---

<sup>221</sup> Roberto Mascaró, “Con Carlos Liscano. “La libertad está en el lenguaje”, Montevideo, *El País Cultural* N° 211, 19.11.1993.

Lo que escribo ahora transcurre en el país de Nadie, o en Estocolmo, o en Barcelona. El hecho de vivir en sueco y pensar en español da una relación muy singular con el lenguaje. La lengua pasa a ser la infancia, la adolescencia, el paisaje... Mi lengua se transformó, se limitó en los adjetivos, me puse en una situación de inseguridad frente a mi propia lengua. Con el tiempo, las aparentes desventajas se han vuelto ventajas: por un lado hay una mayor libertad al escribir, por otro lado una mayor distancia frente al idioma.

Hubo otras consecuencias más puntuales de la traducción en relación a su obra. En 1992 Liscano tuvo una experiencia extrema de traducción. Junto a otros dos intérpretes tradujo en simultáneo “Peer Gynt” de Henrik Ibsen, dirigida por Ingmar Bergman, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.<sup>222</sup> Durante una semana estuvo traduciendo en simultáneo, por lo menos, durante 4 horas y media diarias. Contó que, una vez vuelto a Estocolmo, la experiencia lo llevó a las “viejas preguntas”. Volvió a escribir “El charlatán”.<sup>223</sup> Incorporó al texto que es una reescritura de “La edad de la prosa” la experiencia que acababa de vivir y lo termina en ese año 1992.<sup>224</sup>

Había viajado por mi trabajo como intérprete, para hablar seis horas todos los días durante una semana. Es decir, con los años la vida ha ido dándole la razón a mi padre: vivo de hablar. No solo de hablar, sino de repetir en mi idioma lo que otros dicen en el suyo, tratando de no agregar ni quitar nada (Ov2, 2011: 109).

Ese “vivir de hablar” suena despectivo, pero en el mismo cuento, un poco más adelante, dice el sentido de aventura que tuvo el aprendizaje de otra lengua:

Pese a todos mis problemas con las palabras, aprender un nuevo idioma siempre era una aventura feliz. Como si me internara en un país extraño, sin mapa, apenas con una gramática y un diccionario como única ayuda. Todo resultaba diferente con aquellas palabras, la naturaleza, las cosas, la gente. Las repetía y sonaban como gritos, como amenazas. El nuevo idioma era un confuso territorio con árboles monstruosos, animales de aspecto feroz, insectos pequeños e insistentes que surgían a cada momento. Con el paso del tiempo, sentía que ponía orden en mi territorio, descubría caminos que yo

<sup>222</sup> “La Expo estrena “Peer Gynt” con dirección de Ingmar Bergman”, Madrid, *El País*, 15.6.1992. Se realizó entre el 15 y el 18 de junio. Antes había estado 6 meses traduciéndola.

<sup>223</sup> Lo cuenta en el cuestionario escrito que le hizo el diario *La República*, “CL, “el charlatán”. “Un desconfiado de la pasta pegajosa”, Montevideo, 8.6.94.

<sup>224</sup> Febrero 11, 1993. 6 folios r/v cuaderno, hojas rayadas. 29,6x20,9cm. Numerados: “En el 92 quedó listo El Charlatán, que a O.B., lector de Arca, no le gustó (ni el cuento El charlatán ni el conjunto, destacó sí dos o tres piezas por las que yo daba poco, entre ellas La vida perfecta)”.

mismo había ido abriendo y por donde era más fácil marchar (Ov2, 2011: 110).

La relación que establece con la otra lengua (el sueco) puede ser excitante y despertar el sentido de aventura y descubrimiento o ahondar la sensación de inseguridad. La lengua moviliza el pensamiento, la sensibilidad, la personalidad en su conjunto: por eso el vivir en otra lengua puede ser una manera de enriquecerse y multiplicarse o, por el contrario, una forma de desidentificarse, de borrarse en relación a lo conocido y ya adquirido. La oscilación resulta inevitable en este proceso de conocimiento del lenguaje que es, al mismo tiempo, de sí mismo. En la “noticia” introductoria del libro, firmada en Södermalm, Estocolmo, 1993<sup>225</sup>, plantea el problema de la dificultad del idioma:

Cada día me siento más inseguro de o con mi lengua, pese a que vivo de enseñarla (y me esfuerzo por aprenderla). He llegado a creer que atenúo los riesgos obligándome a los límites de lo poco que supongo domino, lo cual acaba reduciendo aún más el territorio de la ficción. Quizá en lo anterior quepa, negativamente, una especie de poética.

En una entrevista realizada para el diario *La República*<sup>226</sup> a propósito de la edición de *El charlatán* Liscano se refirió a sus orígenes:

El Charlatán surge de un sueño que tuve en 1982. En el sueño yo veía un río lleno de palabras, y escribí algo que se llama “El río de las charlas”. Viví muchos años con esa idea inútil, ya que el cuento quería ser una imagen verbal de una visión que yo llamaría filosófica: yo había visto el logos fluir delante de mis ojos, y eso no se puede contar o yo no puedo contarlo. En aquel tiempo eso estaba relacionado con mi obsesión por o contra la palabra. La realidad era fantástica, ideológica si esto se puede decir. Allí mucho o todo dependía de la palabra, de un modo que no es frecuente en la vida normal.

En la entrevista dice que ser consciente de que todo era palabra lo deprimía “porque todos, según esa visión, somos eso y no mucho más, una boca que habla”.

Ya vuelto a Uruguay, a propósito de la publicación de *El Informante y otros relatos* (1997) vuelve a reflexionar sobre el escribir en la otra lengua en una entrevista de Carlos Cipriani<sup>227</sup>:

<sup>225</sup> El libro de cuentos *El charlatán* será publicado en Montevideo, Cal y Canto, 1994.

<sup>226</sup> Sin firma, “Carlos Liscano, “El charlatán” “Un desconfiado de la pasta pegajosa”. Entrevista, Montevideo, *La República*, 8.6.94.



Es una cosa muy interesante el hecho de que el extranjero que vive en un país donde no se habla su lengua tiene toda su vida espiritual, o sentimental, en la lengua. Tiene una vida doble; por un lado habla la lengua del lugar y por otro, siente y piensa con su propia lengua. Si uno además trabaja con el lenguaje, eso provoca reflexiones que tienen que ver con la infancia, con la adolescencia, con la patria, y con la amistad. Nunca uno es más inseguro que cuando vive fuera de su cultura, de su familia, de su patria. Lo único que tiene es el lenguaje, pero también ese lenguaje comienza a sufrir los embates del medio que lo rodea. En Europa, con la gente que habla español, uno habla español internacional, no es el del barrio de Montevideo.

En una conferencia “El escritor como inmigrante” (inédita, dada en la Universidad de Lille<sup>3</sup> en 2008) Liscano decía:

El inmigrante que es escritor tiene los mismos problemas que el otro con la lengua. A eso se le agrega que su trabajo literario lo saca del medio, de la sociedad, de la lengua en que vive, y lo traslada a un no-lugar que es su idioma propio. Ese idioma no es todo el idioma: es su lengua, donde está su pasado, la geografía donde se crió, las caras conocidas, los afectos que desarrolló “allá lejos y hace tiempo”. El idioma propio es un no-lugar con tiempo e historia. No están allí todas las historias sino algunas, las de los recuerdos, las que vivió, las que le contaron, las que leyó en su lengua.

“La otra lengua” se llama un relato que escribió en Suecia y que publicó en *Agua estancada y otras historias* (1990). En el epílogo, Liscano dice que la narración “comenzó como una reflexión sobre el silencio que domina la vida de Suecia”.

A algunos nos gusta, otros prefieren la televisión o la música. En una tarde de silencio pensé que era el momento perfecto para recibir la visita de la vieja. La duda que hasta hoy me domina es que si se trata de la pálida, como yo creo, indica la mitología o superstición nórdica que debiera ser un hombre y no una mujer. Pero cada uno ha de tener una muerte propia, independientemente de la geografía (1990: 97).

El narrador del cuento concilia las dos tradiciones: “Parecía un hombre disfrazado de mujer” (Ov2, 2011: 61-68). En el cuento hay recuerdos en los que un montevideano puede reconocer a su ciudad e imágenes que un lector de Liscano reconoce:

La vida ha sido mirar por una ventana (Ov2, 2011: 63).

---

<sup>227</sup> Carlos Cipriani, “Los caminos a casa” “Carlos Liscano en Montevideo”, Montevideo, *El País de los domingos*, 24.8.1997.

Él también había salido un día, hacía muchos años, y nunca había regresado. Cuando pudo hacerlo ya no había quien lo esperara (Ov2, 2011: 64).

Mientras el narrador se pregunta quién es la vieja que dejó entrar a su apartamento y que busca a un “extranjero” surgen los momentos en que sintió que podía morir: un bote que se da vuelta y él, niño, que no sabía nadar; un enfrentamiento en un bar y él, hombre, que huye herido en la pierna. “Faíde lieverat anok”: dice la vieja. Las palabras no tienen sentido, no hay traducción posible. La muerte es la extranjería última : el límite de lo traducible.

Es posible ir siguiendo en acontecimientos de la vida de Liscano y su obra experiencias acumuladas de otredad y también, descubrir cada vez, que la sensación de extranjería está más allá de cada una de ellas. Es una conciencia de alteridad que su literatura elige explorar. Escribe en *El escritor y el otro*: “Porque yo soy lo que escribo y no soy nada más que eso. Y como lo que escribo es lo que es, entonces yo no soy nada. Extranjero de mí mismo, yo no debería existir” (2007: 28).

Michel Foucault cuenta una experiencia coincidente en parte con lo planteado por Liscano en la entrevista que le realizara Claude Bonnefoy. Foucault también vivió unos años en Suecia y dice que fue allí que descubrió el placer de escribir. Dice que conocía muy mal el sueco y escasamente el inglés y que el desconocimiento de esas lenguas le impidió durante días, semanas, meses, incluso años, decir realmente lo que quería. Eso lo llevó a calibrar de manera diferente el espesor de su propia lengua : « j’ai compris que mon langage, avec sa physionomie soudain particulière, je pouvais l’habiter comme étant le lieu le plus secret mais le plus sûr de ma résidence dans ce lieu sans lieu que constitue le pays étranger dans lequel on se trouve ». <sup>228</sup> Foucault siente el placer del descubrimiento de la escritura que Liscano ya había experimentado, aunque los testimonios de la escritura en la cárcel no puedan dejar de insistir en el sufrimiento que escribir acarrea. De las palabras de Foucault se puede derivar algo que Liscano no dice expresamente: el vivir en una lengua extranjera pudo ser un resorte de fecundidad para su escritura. Más allá de la incertidumbre que la vivencia de la doble lengua acarrea, puede haber existido un reflejo de soltarse más en la propia que la productividad de los años suecos parece avalar.

---

<sup>228</sup> Michel Foucault, *Le Beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris, EHESS, 2011 : 30. “comprendí que mi lenguaje, con su fisonomía, vuelta de pronto, particular, podía ser habitado como el lugar más secreto y más seguro de mi residencia en ese lugar sin lugar que constituye el país extranjero en el que uno se encuentra”. (Trad. mía)

## 2. 2. “Un hombre sin historia”

Lo vivido vuelve en recuerdos, balances y en actitudes detectadas en permanente ejercicio de autoobservación.<sup>229</sup> Más allá de lo inevitable de este movimiento de ir y venir entre el pasado y el presente, el escritor carga con los numerosos papeles escritos en la cárcel que están inéditos y a los que es necesario reconsiderar pensando en un lector diferente a los compañeros presos, que habían sido, literalmente, un público “cautivo”. Una manera de asumir los riesgos de la intemperie es plantearse la literatura como una profesión. Hay una sola forma de hacerlo: escribir. En Suecia madura la vocación de escritor y el modelo de la entrega total : Jorge Luis Borges y José Lezama Lima. Escribió en su diario el 19.6.86:

Ha muerto Borges, qué ejemplo de escritor. Yo no soy Borges ni me interesa ser como él ni como nadie (la solidaridad será siempre el punto de ruptura entre B. y yo), pero si debiera tomar puntos de referencia en la vida de escritor tendría que nombrar a tres o cuatro personas: entre ellas B. (Cuaderno 1).

Y el 13.2.87 en La Habana, cuando le queda todavía una semana de estadía y desea volver :

Leo “Cercanías de Lezama Lima”, un libro que compré hace dos días. Aparte de detalles, todo lo que quienes conocieron a Lezama opinan es como me lo imaginé, una gran profesionalidad artística y una dedicación total a los libros, la literatura, la amistad. Así me quisiera yo. (Cuaderno 1)

A lo largo de los años fue dando a conocer la gran masa de literatura escrita en la cárcel y lo nuevo escrito en Suecia. Si se siguen las ediciones de la obra de Liscano se percibe un vaivén (que podría dibujar una espiral) entre las obras “nuevas” y las obras que reescriben lo escrito en prisión : toda esa labor fue realizada con el peso de la experiencia de hablar en otra lengua. En la “noticia” de un libro publicado después de irse de Suecia, *El lenguaje de la soledad*, Liscano contará que le llevó casi diez años “organizar los papeles que había conseguido rescatar de la cárcel” (2000: 6).

---

<sup>229</sup> Cuaderno 1, 30.4.86: “La cárcel sigue siendo una constante en mi vida, el punto obligado de referencia a toda mi actividad presente. Aún necesito mis largos ratos de soledad, aún no sé vivir con alguien en la misma casa. Mis ratos de soledad, algo que hasta a mí me sorprende, consisten en no hacer nada, sentarme a pensar, a flotar, a dejar ir el pensamiento por donde más le plazca (...) Si debiera definirme en este instante diría que soy un hombre austero que quiere solo vivir y escribir cuentos...”.

De lo escrito en prisión, saldrán los libros : *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *¿Estará no más cargada de futuro?* (1989), *La mansión del tirano* (1992), *El charlatán* (1994)<sup>230</sup>, que alternan con *Memorias de la guerra reciente* (1988), *Agua estancada y otros relatos* (1990), *El camino a Ítaca* (1994) *Miscellanea Observata* (1995). Hay que considerar también que el intenso trabajo de reescritura de los papeles de la cárcel solo podía incorporar las experiencias y los saberes adquiridos después.

Quien escribe hace planes todo el tiempo: ambiciosísimos, imposibles de cumplir. Hay muchos en sus diarios. Una anotación del 10.12.1988 puede servir para calibrar el peso que tenía la escritura carcelaria en los primeros años de libertad:

Tengo 6 carpetas llenas de manuscritos. Para el 89 intentaré concretar:

- La mansión del tirano
- ¿Estará no más cargada de futuro?
- Mi primer dentista
- Libro-mapa
- No hay salida
- Un tomo de cuentos
- Papeles de (y sobre) la cárcel
- Los días iguales

Parece un exceso, pero cuando veo mis manuscritos me doy cuenta que esto tan increíble es cierto: 3 de estos libros ya están totalmente escritos, papeles de la cárcel tengo en cantidad suficiente para 2 tomos, he escrito más de la mitad de “No hay salida”, los cuentos están para corregir y ser organizados, “Los días iguales”, ya comenzada, será fácil de transformar en “novela de la vida conservadora”.<sup>231</sup> (Cuaderno 2).

La escritura es el cauce, no solamente del delirio, sino de la “inseguridad”. Llegado hace unos meses a Suecia, después de haber viajado por primera vez a España, se tiene que mudar varias veces.

Como vivía en la inseguridad de no saber cuándo me entregaban mi casa, decidí comenzar a buscar estabilidad por el único medio que conozco: escribir. Así que hace 20 días comencé una nueva novela. Aún no he hallado título para ella, ni sé bien a dónde conduce, pero ha tenido el mérito de centrar mi cabeza y ahora convivo con ella. En los últimos días –y mucho más hoy- he encontrado en mis escrituras un impulso que, aunque

<sup>230</sup> *El charlatán*, Montevideo, Cal y Canto, 1994, reúne dos textos provenientes de la cárcel, “El charlatán” y “La vida perfecta” (Los dos formaban parte de “La edad de la prosa”, *Manuscritos de la cárcel*) y los escritos en Suecia: “La extraña vida de M”, “El otro”, “Los que esperan”, “Sueño realizado”, “El escopetero”.

<sup>231</sup> Conversación con Liscano el 23.03.2013. Dice que “Los días iguales” y “novela de la vida conservadora” refieren a fragmentos escritos en los que trató de fundamentar la necesidad de lo previsible y de la repetición. Están sin publicar.

literariamente secundario, tiene gran importancia para mí. Insensiblemente me he dado cuenta de que todo lo que escribí en “La Mansión...” y en mis otros papeles, las definiciones que hice en ellos, las he ido aplicando a mi vida. De ahí que la novela de ahora, consciente de este efecto de mis escritos en mí, la escribo con una doble atención e intención: sé que algo de ella irá a marcar mi conducta futura. (Cuaderno 1, 25.9.86).

Como explicaré más adelante, en esa ida a España planifica la escritura de lo que será *El camino a Ítaca*. Al volver a Estocolmo reproduce la situación de escritura en la prisión. Ya no constreñido por la necesidad, vuelve al método de los “papelitos”. Recupera al personaje Hans : ahora es quien escribe un diario. En la cárcel Liscano escribió un diario estrictamente literario, en Suecia comenzó en seguida a hacer anotaciones en cuadernos y libretas sobre su vida y su escritura y en octubre de 1986 se puso a escribir el “Diario de Hans” : retoma así la experiencia de la cárcel al mismo tiempo en que sale de ella. La vinculación del “Diario de Hans” con la cárcel será reafirmada por el autor al decidir publicarlo en 2011 en la reedición anotada de *La mansión del tirano*.

Mi novela quizá haya encontrado su tema principal: un hombre sin historia. Ya hay, pero intentaré dar algunos motivos por los que esto es más frecuente en el siglo XX. (Cuaderno 1, 10.10.86).

En otra anotación una semana posterior, confirma y sintetiza deseos surgidos en la cárcel : “viajes, literatura, política” y vuelve a referirse a la narración sin nombre:

Mi novela no ha avanzado nada desde la última referencia que hice de ella. He pensado que el “tema” quizá podría ser el de un hombre sin historia (subyacente ya en “La Mansión...”), pero aún no está definido. Pensé también en « surcar » la novela con varios capítulos que hicieran referencia a otra realidad, “en cursiva”, pero lo más fácil sería recurrir a la cárcel y me niego a hacerlo. (Sobre la cárcel escribiré algún día, pero será cuando tenga suficiente distancia respecto a ella como para no incurrir en “subjetivismos” u “objetivismos” que odio). (Cuaderno 1, 17.10.86).

A la luz del planteo de esta tesis, resulta muy interesante el uso del término “surcar”, que, en este texto, parece tener el sentido predominante de “atravesar”, en este caso con “otra realidad” y está referido a la escritura, a las posibilidades de variación de su manifestación material (“cursiva”).

Mi novela, pese a la escasez de tiempo, avanza. Ha habido un reflorcer de Hans He escrito, casi sin proponérmelo, en pequeños papeles, breves notas

sobre Hans y los he ido pegando por las paredes de mi casa. Creo que no se trata solo de la recuperación de Hans sino del “método” carcelario de escribir en papelitos.

Cada día sé más de Hans. No sé por qué habría de abandonarlo precisamente ahora que empiezo a conocerlo. Quizá Hans deba acompañarme toda la vida. Es, a su modo, como yo, un hombre sin historia. Su gran ventaja y su tragedia radican en que puede volver a comenzar cada vez desde cualquier punto y en cualquier sitio. En mis relaciones personales H juega un papel no menor (con algunos de mis amigos). Sin embargo de parecerse esto bastante a un juego de salón, entre veras y burlas hablo y me hablan de Hans. Tal vez una forma de escaparme pasándole a H algunas de mis responsabilidades. Pero sobretodo me sirve H para hacer objetivas algunas de mis inquietudes: escribiendo sobre Hans me descubro y conozco más. (Cuaderno 1, 31.10.86).

La narración en la que Hans es protagonista irá creciendo de manera paralela e intermitente con otros textos. La idea de « un hombre sin historia » con la que identifica a Hans consigo mismo podría referirse también a *Memorias de la guerra reciente*, “Agua estancada” o *El camino a Ítaca*, las otras narraciones escritas en el período sueco. Más que marcar la disponibilidad de la extranjería, señala su carencia. En cierto sentido, el neutralizar la dimensión temporal (o achicarla) se corresponde con el crecimiento de la noción “territorial” de la literatura: no una patria, ni un hogar, un espacio al que se entra por cualquier lado y que se deja con la misma facilidad.

Los diarios y la correspondencia de esos años proporcionan elementos para comprender la génesis del proyecto “La edad de la prosa”, surgido en la cárcel:

Hallo que estoy saliendo de mi desorientación del último mes porque estoy leyendo, he tomado notas y creo haber encontrado una solución para “La Edad de la prosa”. Tengo muchas ganas de retomarla, sentarme y reescribirla. Por eso creo que ahora estoy en lo mío, lo que me corresponde. (Cuaderno 1, 29.3.87).

En marcha están dos novelas, “La edad media de M”, la antigua “La edad de la prosa”, y un libro de cuentos del que tengo dos o tres piezas y que he planificado tenga unas diez. Pero no quiero escribir, quiero recuperar el dominio sobre mi tiempo, leer, estudiar sueco e inglés. Recuperar mi tiempo sobre la literatura que tanto me ha absorbido” (Cuaderno 1, 21.7.87).

Además de la transformación del texto, las anotaciones dan cuenta de la actitud del escritor ante sus papeles : pueden ser una obsesión y un castigo cuando la obra no termina de alcanzar una forma que satisfaga :

En la cárcel escribí, ahora que hago recuento, “La mansión del tirano”, en 1981. Luego, el mismo año, mientras desarrollaba algún ejercicio menor, algún relato, algún poema de circunstancia, me puse a escribir algo monstruoso que se llamaba “No hay salida”. Este monstruo, que aún hoy me persigue, cuyos manuscritos de la cárcel tengo conmigo más un diario que me puse a escribir paralelamente a la novela, me mantienen indeciso, es como un misterio. Qué pretendía yo hacer, escribir? Porque no solo era y es ilegible, además parece inescrutable, nadie pudo haberlo escrito ni habérselo propuesto. Yo lo hice. Después de salir de la cárcel hice, un poco en Montevideo y casi todo en Suecia, una copia a máquina de “No hay salida”. Luego de un par de años la destruí. Cada vez que la retomaba tratando de corregirla, de hacer de ella algo que se pudiera leer, me deprimía. Más adelante extractaré algunas partes de ella para mostrar de qué se trata. Pero de la destrucción algo se salvó, una vaga idea, diez o doce páginas. Con ella<s> inicié una novelita, más presentable, civilizada, sobre la cual pesa la maldición de su antecesora o progenitora. Por este motivo nunca he podido llevarla al final. Yo deseo que nunca nadie llegue a conocer esa novela monstruosa. Pero sin embargo guardo los manuscritos, como una especie de autocastigo, y porque quizá pueda tener algún valor documental. (“10 diciembre 1988”, 11.12.1988)

Escribí y envié artículo a Uruguay. Es el intento de iniciarme como periodista. Retomé, no sé por qué, “La edad de la prosa” o como se llame. No sé qué hacer con ese trabajo y he decidido tenerlo todo junto y no en pedazos de papel, como está ahora. Creo que, en realidad, me puse a escribir para poder salir adelante. Sin hacer nada, sin haber empezado las clases, me hundía. El trabajo me salva. Respondí cartas, escribí postales, eso también me llenó el tiempo. (“Alfabeto cirílico”, 5.9.1989)

Una carta a sus amigos Juanjo y Stella anuncia que envía 3 ejemplares de “La mansión del tirano” para presentarla al concurso de la Intendencia Municipal de Montevideo e informa que ha pedido a la editorial Arca que postergue la publicación de la novela hasta que se conozcan los fallos. La carta, del 17 de marzo de 1991, aporta más información a la génesis del proyecto “La edad de la prosa”.

También a último momento me he decidido a mandar este juguete que es “El río de las Charlas”. No creo que pase nada con él, pero nunca se sabe. Entonces, te pido que presentes “La mansión”, “El río de las Charlas” y “La vida al margen” (...) “Me gustaría saber qué te pareció “La vida al margen”. Yo te leí los originales en la celda, no sé si te acordás (me relajaste bastante por esa novela). La he cambiado mucho, pero es la misma novela, aburrida, oscura y difícil como era antes, pero mucho más liviana.

En una carta un año posterior (21.3.1992) a los mismos amigos, les cuenta que mandó un manuscrito al Director de la Comedia Nacional, Víctor Manuel Leites:

Se trata de “La vida al margen”, corregida, acortada y teatralizable (al menos creo yo, que he luchado con ese manuscrito durante semanas para que quedara un monólogo). Según Leites, él lo presentaría a la Comisión de la Comedia Nacional que decide el programa para 1993 (...) Me hace mucha ilusión la remota posibilidad de que una obra mía se presente ahí en el teatro.

De “La edad de la prosa” derivan, por un lado, *El charlatán* (1994), referido antes, que conoció un estadio intermedio en «El río de las charlas», por otro, las versiones narrativa y de teatro de «La vida al margen» que se transformará en “El Informante», también en narración y teatro.<sup>232</sup>

### 2. 3. La obra : un puente entre Estocolmo y Montevideo

Desde los primeros años de vida en Suecia, Liscano mantuvo vínculos con su país. En principio, exceptuando sus dos primeros libros, editó en Montevideo, donde se preocupó por dar a conocer su obra. Leía la prensa uruguaya, en la que publicará por primera vez en 1987 y, al cabo de pocos años, lo hará con asiduidad.<sup>233</sup> Desde Suecia, se presenta a los concursos anuales de la Intendencia Municipal de Montevideo y del Ministerio de Cultura : “a lo bestia”<sup>234</sup>, según escribe en carta a su amigo Juanjo Nouched.

Como señalé en la introducción al hablar de la primera recepción de su obra, después de dos años y medio de vivir en Suecia, Liscano viajó a Montevideo el 7 de junio de 1989, con *Memorias de la guerra reciente* (1988) en la valija y la idea de presentar su nueva novela y el libro de poesía que iba a publicarse en Montevideo: *¿Estará no más cargada de futuro?* Aunque seguirá corrigiendo, tiene ya terminada la *nouvelle* “Agua estancada”. No aparecen referencias públicas a la narración, pero alimenta secretamente al escritor. Anotó en su diario el 14.7.1989: “La novela “del dentista” vale, creo que vale mucho” (“Alfabeto cirílico”). Estará de vuelta en Estocolmo el 10 de agosto y el balance de esta primera estadía será ampliamente positivo. El 9 de agosto, anota en Río de Janeiro, escala hacia Suecia

<sup>232</sup> Como en el caso de otros textos, fue dándolo a conocer en la prensa: “Los viejos”, *Brecha*, 27.12.91; “La vida al margen”, *La República*, 15.8.93; “A las tres sin discutir”, *El País Cultural* N° 211, Montevideo, 19.11.1993.

<sup>233</sup> Lo primero que publica en Uruguay es “Gambito final” en *Brecha*, Montevideo, 4.9.1987. El cuento forma parte del libro *El método y otros juguetes carcelarios*.

<sup>234</sup> Carta del 17 marzo 1991. 2f. v. Dirigida a Juanjo y Stella: “Esta decisión de presentarme a los concursos a lo bestia no es ajena a mi situación económica (y de Selva). De algún lado tengo que sacar gaita. Quién te dice que no se nos dé la lotería literaria otra vez”.



Sin querer ahora, aquí sentado en un sillón y pensando cómo hacer para no aburrirme, caí en “el balance”. Estoy conforme, me fue bien en Montevideo con mis libros. Mis amigos dicen: muy bien dado el ambiente frío y poco solidario que es el de los literatos, etc.

En 60 días tuve 3 largas entrevistas radiales, 4 reportajes en la prensa, presenté 2 libros con sala llena en un lapso de 20 días. Y cada uno de estos eventos significa 3 ó 4 o aún 5 días de preparación (...) En resumen, y por ahora, comenzó el gran desafío: puedo decir que soy un escritor. ¿Lo soy? (« Alfabeto cirílico »).

Se puede considerar que entre 1989 y los primeros años de la década de los noventa logra instalarse como un escritor reconocido en la literatura uruguaya, aunque, como señalé en la Introducción, no sea fácil editar en Uruguay o los tirajes sean chicos. Además de la atención crítica ya reseñada, recibe algunos premios que van asentando su prestigio: el “Premio Serena Foglia”<sup>235</sup> en diciembre de 1989 por *Memorias de la guerra reciente*. En agosto de 1990 se hace público que recibió el segundo premio por *Agua estancada y otras historias* en el concurso de narrativa de la Intendencia Municipal de Montevideo en la categoría inéditos.<sup>236</sup> En setiembre se dan a conocer los fallos del concurso de poesía de la Intendencia. En la categoría de “édita” el jurado integra *¿Estará no más cargada de futuro?* a una serie de obras de las que quiere destacar los valores.<sup>237</sup>

El 21.12.1990 el semanario *Brecha* incluye entre la lista de libros recomendados para leer en vacaciones a *Agua estancada y otras historias*. Unos días después, Oscar Brando, crítico del semanario y jurado del premio de narrativa de la Intendencia Municipal de Montevideo, deja constancia de su preferencia por el libro de Liscano.<sup>238</sup> En el balance de fin de año de 1990 Ana Inés Larre Borges lo considera en una línea de “violencia” que irrumpe también con fuerza en Pablo Casacuberta y Felipe Polleri: “nombres revelación y

<sup>235</sup> Informa el diario *La República*, sábado 6 de enero de 1990, “Premio Serena Foglia” “Las palabras que no se pronunciaron”. La ceremonia de entrega fue el 26.12.1989. Ganaron CL y Gley Eyherabide (4 en 7) por la novela “En el zoo”. Premio U\$S 1000. El Jurado está compuesto por Loredana Ramazzotti, Serena Foglia, Evi Calvi Camussi, Nancy Bacelo, Sylvia Lago, Graciela Mántaras y Alicia Migdal.

<sup>236</sup> Información del diario *La República*, domingo 19.8.1990. El primer premio fue para “Jam session en la Posta del Ángel” de Daniel Mazzone. El jurado estuvo integrado por: Oscar Brando, Hugo García Robles, Jorge Albístur.

<sup>237</sup> Informa *La hora popular*, 7.9.1990, “Doblete de Washington Benavides en categoría inéditos”. Concurso de poesía de la IMM. Poesía édita: 1er premio H. Achurar, *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire*, 2º premio: *La casa emplumada* de Sylvia Riestra; Primera mención: *Anima* de Aldo Mazzucheli, Segunda mención: *Línea abierta* de Diana Correa. El jurado señaló los valores de: *No espero respuesta* de Gladis Afamado, *Poesía certificada* de Jorge Castro Vega, *Puro Verso* de Hugo Giovanetti y *¿Estará no más cargada de futuro?* de Carlos Liscano. Jurado: Tatiana Oroño, Salvador Puig, Jorge Arbeleche.

<sup>238</sup> Oscar Brando, “Reflexiones sobre un fallo” “Hasta el año que viene”, Montevideo, *Brecha*, 26.12.1990.

reveladores en la escritura de hoy”, escribe.<sup>239</sup> El 15 de mayo de 1992, en el marco del V Festival del Libro Nacional organizado por la Cámara Uruguaya del Libro, recibió el Premio Bartolomé Hidalgo por *Agua estancada y otras historias* (1990).<sup>240</sup> *La mansión del tirano* (1992) tuvo dos críticas no entusiastas de Méricy Caétano<sup>241</sup> y William Johnston<sup>242</sup>, pero ese mismo año otro artículo de Mercedes Ramírez, esta vez en la *Revista Ibero-americana*<sup>243</sup>, inaugura la atención de la academia hacia la obra de Liscano.

La primera recepción de su obra en Uruguay tiene lo que puede considerarse -dada la escala uruguaya- una amplia repercusión favorable y criteriosa. De todos modos, resulta conflictiva para el escritor, porque los críticos no pueden dejar de señalar el lazo de su obra con la cárcel y la dictadura y el escritor no puede evitar sentirse atrapado en su pasado. Desea ser valorado por la calidad de su obra. Con la publicación de *Agua estancada y otras historias* (1990) se abre otro momento de rechazo fuerte del adjetivo “carcelaria” y comienza, creo, un camino de aceptación. A propósito del libro, Mercedes Ramírez vuelve sobre Liscano<sup>244</sup> y nombra además *El método y otros juguetes carcelarios* y *¿Estará no más cargada de futuro?* Afirma que estas obras

hacen que no sea un secreto para nadie que su autor fue torturado y estuvo preso doce de sus cuarenta años de existencia.

Esa, llamémosle circunstancia, no es un tema ni una declaración constante de su literatura, pero es sin duda una vía de entrada a su mundo. Porque en ese universo que empezó a construir pacientemente escribiendo en hojillas de papel de fumar, se funda en una larga, densa, penetrante mirada reflexiva sobre la existencia. “La vida ha sido mirar por la ventana”, dice en “Pequeña historia policial.”<sup>245</sup>

El comentario de Ramírez no es enfático, simplemente postula de manera inteligente y no redundante el lazo entre esa literatura y lo vivido por el escritor y la sociedad uruguaya reciente. Pero el autor comenta resignado en su diario sueco el 24.3. 1991 : “*Brecha* publica una reseña sobre “Agua estancada”, escrita por Mercedes Ramírez. Mercedes

<sup>239</sup> Ana Inés Larre Borges “Apuntes sobre temas y acciones del 90” “Una cultura en trámite”, Montevideo, *Brecha*, 28.12.1990.

<sup>240</sup> El jurado estaba integrado por Arturo Sergio Visca, Rómulo Cosse y Ruben Loza Aguerrebere. Información tomada del semanario *Búsqueda*, Montevideo, 21.5.92.

<sup>241</sup> Méricy Caétano, “Carlos Liscano, *La mansión del tirano*”, Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, octubre 1992.

<sup>242</sup> William Johnston, “*La mansión del tirano*”, Montevideo, *El País Cultural*, 23.11.92.

<sup>243</sup> Mercedes Ramírez “Un nuevo escritor uruguayo: Carlos Liscano” en *Revista Ibero-americana*, vol. LVIII, números 160-161, Pittsburg, julio-diciembre 1992. Dirigido por Lisa Block de Behar, y dedicado a la literatura uruguaya.

<sup>244</sup> Mercedes Ramírez, « Agua estancada y otras historias », Montevideo, *Brecha*, 15.3.1991 : 22.

<sup>245</sup> El relato “Pequeña historia policial” fue publicado en *Agua estancada y otras historias* (1990) y recogido en *Ov2*.

insiste en mi pasado carcelario. No voy a tener más remedio que reconocirme “mono carcelario” para toda la vida. Es decir: no puedo escapar a ser un escritor “que estuvo preso muchos años”. (Cuaderno 2).

A fines de 1993, en una entrevista con Roberto Mascaró<sup>246</sup>, parece haber aceptado la vinculación de su obra a la dictadura gracias a una reflexión más amplia sobre su exclusión de la sociedad uruguaya. En la breve presentación Mascaró anunciaba que Liscano acababa de reeditar *Memorias de la guerra reciente* en Trilce<sup>247</sup> y que tenía en prensa *La vida al margen*.<sup>248</sup> Al comienzo de la entrevista, Mascaró le dijo que su literatura era «una experiencia de encierro: cárcel, exilio». A lo que respondió Liscano: “Por uno u otro motivo, yo he estado fuera de la sociedad, más de las dos terceras partes de mi vida. Desde hace unos años, he quedado en paz con esta situación”.

En un cuestionario escrito para el diario *La República* a propósito de la edición del libro de cuentos *El charlatán* (1994)<sup>249</sup> el periodista le preguntó cómo había armado el libro, cómo había sido el proceso creativo. Respondió: “Es probable que yo esté atado a mi experiencia de la cárcel de un modo que me resulta difícil explicar. *El charlatán* surge de un sueño que tuve en 1982. En el sueño yo veía un río lleno de palabras, y escribí algo que se llamaba “El río de las Charlas”. Fue más explícito en una charla realizada, a poco de volver al Uruguay, en el taller que la docente y escritora Helena Corbellini llevaba en Maldonado. Fue transcrita por Antonio Corti: “¿La cárcel? Voy a cargar toda mi vida con ella. La cárcel tiene también sus puntos luminosos. No todo es negro allí: está la amistad, la solidaridad, el aprendizaje cotidiano de algo, el contentarse a sí mismo”.<sup>250</sup>

En el año 2007 en el ensayo “Del caos a la literatura” recapitula y reflexiona sobre el cambio de su actitud ante la experiencia de la cárcel:

Cuando salí de la cárcel no quería que me reconocieran como ex preso. Quería ser escritor, y no escritor de literatura carcelaria. No me interesaba conseguir reconocimiento por un hecho en el que yo no había tenido ningún mérito, puesto que en la cárcel solo se trata de estar, de pasar un día, una noche, y así hasta el final. Cuando en Uruguay aparecieron las primeras

<sup>246</sup> Roberto Mascaró (entrevista) “La libertad está en el lenguaje” y fragmento “A las tres, sin discutir”, Montevideo, *El País Cultural* N° 211, 19.11.1993.

<sup>247</sup> *Memorias de la guerra reciente*, fue editada por tercera vez y primera en Uruguay en Trilce, 1993.

<sup>248</sup> En el artículo “Carlos Liscano: la poética de la soledad” Oscar Brando informa que la “novela inédita, *La vida al margen*” recibió una mención en el concurso de narrativa inédita de 1991 organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo (1993: 186). Se publicó en una edición bilingüe sueca-española: *Pa gränsen. La vida al margen*, traducción de Lena Skogström, Estocolmo, ABF, 1994.

<sup>249</sup> S/F, “CL, “el charlatán”, “Un desconfiado de la pasta pegajosa”, Montevideo, *La República*, 8.6.1994.

<sup>250</sup> Antonio Corti, “Importante escritor en Maldonado”. “Las palabras y las falsas seguridades” en *Estediario*, 19.07.1996: 20.

críticas sobre mis libros sentí con algo de tristeza que no podía escapar a las condiciones en que había empezado a escribir (2007b: 237).

Mientras otros presos políticos dieron testimonio de lo sufrido una vez liberados, Liscano no lo hizo hasta más de quince años después de salir de prisión. En el conjunto de su obra, solo un libro, *El furgón de los locos* (2001), al que nos referiremos más adelante, puede considerarse testimonial. La crítica de Liscano percibió desde las primeras obras publicadas que aunque no se mencionara directamente la cárcel o la violencia ocurrida en Uruguay en las décadas del setenta y ochenta, su literatura la decía de otra manera. La que había surgido en la cárcel, paradigmáticamente, pero también la posterior, la que había creado mientras vivía en Suecia. Por ejemplo, la periodista Isabelle Roche en una entrevista le señaló que la mirada del protagonista de *El camino a Ítaca*, Vladimir, está impregnada de experiencia carcelaria y le preguntó si esta experiencia fue tan extrema que necesitó de la ficción para hablar de ella. Liscano respondió que encontraba aburrido y poco útil hablar de la prisión, pero que los años de cárcel le habían enseñado mucho y que eso alimentaba sus libros.<sup>251</sup>

Liscano escribió en la cárcel una literatura imaginativa, ligada a la enunciación y ajena al relato. Cuando residió en Suecia concibió tres narraciones (no considero los cuentos) que son las únicas en las que llegó a crear una trama con personajes y mundo: *Memorias de la guerra reciente* (1988), “Agua estancada” (1990) y *El camino a Ítaca* (1994). El crear un relato puede entenderse como un ejercicio de desasimio interior vinculable a la experiencia de vida entre dos lenguas.

Así como la escritura carcelaria no decía la cárcel directamente, tampoco la escritura practicada en Suecia lo hace, pero también puede pensarse, como anota la entrevistadora citada, que carga sus historias. En cierta medida, en Suecia realiza un aprendizaje del relato que redundará en la perfección formal de *El furgón de los locos*, la única narración en la que da testimonio de la tortura y que, según Liscano, resultará insuficiente, entre otras razones, porque el escritor se planteará la duda sobre la legitimidad del contar bien para decir el horror de lo vivido.

## 2. 4. Memorias de la guerra reciente

---

<sup>251</sup> Isabelle Roche, « Rencontre avec CL », [www.lalitterarie.com](http://www.lalitterarie.com), 11.01.2010.

Dice Liscano : “Je pense surtout que c’est extrêmement ennuyeux de parler de la prison, et que ça n’a aucune utilité sociale. Mais ces années d’incarcération m’ont beaucoup appris, et ce qu’elles m’ont enseigné alimente mes livres ».

*Memorias de la guerra reciente* fue la primera obra escrita en libertad. La empezó « en el verano » de 1987 y en tres semanas hizo un primer borrador. « Yo creo que mis 20 años pasados entre militares me facilitaron mucho las cosas: vocabulario, observaciones, costumbres, etc. »: le decía a Oscar Brando en una carta.<sup>252</sup>

### *Génesis*

El Cuaderno 1 del archivo permite acechar el surgimiento. Liscano estaba trabajando en “La edad de la prosa” y empezó a escribir la narración que llamó primero “La vida retirada”:

El viernes pasado empecé a definir qué se podía, definitivamente, hacer con “La Edad de la Prosa”. La he releído varias veces en los últimos tiempos y creo que me está trabando mucho, que no me deja hacer otra cosa.

Nunca pude dar con el tono de la novela, con el centro. Pretendía ser muchas cosas a la vez y se me hacía indomable. La escribí en la cárcel como entretenimiento, pero a veces también como un castigo, como un maniático.

El viernes y el sábado me senté con todos los papeles de esa novela, ya no para terminarla o resolverla, sino para tratar de saber qué se podía rescatar de ella. El sábado por la noche y primeras horas del domingo ya quedaba poco de rescatable, había tirado casi el 80%.

Por la mañana, ayer domingo, me senté a la máquina tratando de escribir un capítulo que podría ser la solución de La Edad... Ese capítulo daría el tono y sería la “causa” para que el hombre que habla o escribe estuviera en la situación que está. El resultado fue que he estado hasta ahora, lunes por la mañana, escribiendo algo que no está en relación con nada de lo que hasta ahora he escrito y que no podrá ser utilizado en “La Edad...” Pero ha sido un hallazgo que yo no sospechaba. En realidad ya he escrito la cuarta parte de una novelita que parecía tener las dimensiones de los “juguetes”<sup>253</sup> o de muchas novelas que he visto en Montevideo. No tiene nombre, no sé cómo termina, solo la escribo y parece lo mejor.

Pero de todo esto, lo de verdad importante es que me deshice de “La Edad...”. Me quedaron restos de ella que podré aprovechar en otra novela, pero ya no será la misma. (Cuaderno 1, 13.4.87).

El fin de semana pasado escribí una novela corta a una velocidad vertiginosa. Previamente había revisado “La Edad...” y terminé tirando el 80% de ese engendro negro. Fue una forma de despejar mi cabeza y mis papeles. Al otro día me dispuse a escribir un capítulo central para seguir trabajando con los restos de “La Edad...”. El resultado fue no poder detenerme hasta que no había concluido esta nueva novela que he llamado

<sup>252</sup> Carta enviada el 2.6.1992.

<sup>253</sup> Se refiere a los relatos de *El método y otros juguetes carcelarios*, Estocolmo, 1987.

“La vida retirada”. Tiene un parentesco con “El desierto de los tártaros”, pero confío en que no sea plagio.

(...) La novela que escribo es lo primero que hago después de haber salido de la cárcel, es como mi examen de pasaje. Ahora sé que puedo, que no solo era una aficción (sic) de prisionero”. (Cuaderno 1, 17.4.87).

Entre el 12 y el 22 de abril, en mi cocina, en Bredäng, pero también en el Metro y un poco en todos lados, he escrito y vuelto a copiar y corregido “La vida retirada”. Es una novela corta que podría constituir un librito de unas cien páginas. Estoy conforme con ella, con el tema, con el uso de antiguas reflexiones que había hecho, con el uso que di en ella a viejos “trabajos” literarios que nunca había podido incluir en ninguna parte. Incluso conseguí introducir el Árbol, la Noche, la Bicicleta, la Tortuga, que es algo que me causa placer y risa.

Solo me quedan dudas con respecto al final, tal vez apresurado, tal vez no demasiado trabajado como para que parezca lógico, natural.

Pero de inmediato entro en el tembladeral de sospechar que haya mucho en ella que no resista mi propia crítica dentro de algunas semanas. Pienso leerla en voz alta y me gustaría que alguien la oyera.

Esta novela es parte de mi lucha. Hay mucho escrito en A. Latina criticando a los militares, literario, periodístico, ensayístico. Si bien no conozco todo, lo que he leído me parece que deja escapar lo esencial, lo que es común al régimen mismo, a la esencia de la vida militar, lo que luego conduce a la tortura, el asesinato, los crímenes más horrorosos. De todos modos me he cuidado de hacer literatura y no política, y si lo logré, si conseguí hacer literatura, estos regímenes de vida deshumanizante deberían, como resultado secundario, quedar descritos, denunciados. Quedaría para una obra posterior el mostrar resultados prácticos de esta deshumanización, qué ocurre con los militares cuando marchan a través de la sociedad, de la Historia. (Cuaderno 1, 24.4.87).

El privilegio que preside mi vida me ha permitido estar aquí y leer en voz alta “La vida retirada”. Hay mucho detalle, muchas palabras que sustituir de modo que todo esté sugerido y no dicho, el final es algo apresurado y demasiado breve. Pero el conjunto me satisface.

Me queda la pregunta que me he estado haciendo en estos días: yo siempre he escrito entre lo tenebroso y lo irónico. Me parece que debo optar, que no puedo hacer reflexiones profundas, o aparentemente profundas, y luego tender el cable de la ironía para que el personaje se salve, para que el lector se salve, para que nos salvemos todos. Al recurrir a la ironía lo tenebroso pierde fuerza, uno respira, siente la tranquilidad de saber que todo no era más que un juego. Ahora bien, si debo elegir, ¿con qué me quedo?... He pensado que con lo tenebroso, con lo profundo... La historia más reciente me ha confirmado en algunas viejas ideas, por ejemplo en cuanto al espíritu religioso. La religión organizada es una institución como todas, falible, cambiante, a veces esperanzada, a veces corrupta. Pero al margen de eso existe el espíritu, las inclinaciones religiosas de la gente y contra eso no se puede nada. No pueden las revoluciones, la filosofía, la ciencia. Habría que meditarlo más, tal vez con más sistema (no me ocuparé, otros lo han hecho []), pero alguna vez yo he sentido esa inclinación, esa tentación de elegir una

conducta basada en la pura ética. Es un peligro, lo sé. La ética no es más que una elaboración a posteriori, algo que marcha detrás de la vida. Pero es ahí donde quizá yo pueda excavar, donde yo pueda hallar la cosa sobre la que quiero escribir. Sin caer en el pesimismo, porque yo nunca caigo en el pesimismo de pensar que todo va mal o de que nada vale la pena. Respeto mucho a la gente como para atacar sus creencias, sus ilusiones. Sin caer en el pesimismo creo que se puede atacar allí, en aquellos temas, abrir alguna brecha, dejar una nueva claridad, un puntito de luz. Quizá algún día alguien lo lea, lo encuentre. Uno no espera otra cosa. (Cuaderno 1, 4.5.87) (Subrayado CL).

“La vida retirada” fue escrita en 15 días, como una explosión después de meses de no escribir más que cartas. Ahora tengo la sensación, mientras no tengo tiempo para nada, de que si logro sentarme durante un par semanas podré hacer llegar hasta el final la que fue “No hay salida”. O quizá escribir tres o cuatro cuentos. O sea: el concretar un trabajo es cuestión de ganas acumuladas, más tiempo disponible. (Cuaderno 1, 16.9.87).

Parece muy significativa la manera en que surge la que después se llamará *Memorias de la guerra reciente*: está trabajando un texto escrito en la cárcel, “La edad de la prosa” y a partir del impedimento, de la imposibilidad de “solucionar” esa narración, buscando una “causa” o una explicación para la situación del hombre solo que habla en “La edad de la prosa” crea, con la intermediación de un modelo literario (*El desierto de los tártaros*), en principio no consciente, una obra distinta, que lo saca de lo producido en la cárcel y por la que retoma su experiencia anterior en el ejército. La novela es un relato, y es, en ese sentido, radicalmente diferente a “La edad de la prosa” que tiene la forma de un monólogo sin fin.

La distancia recorrida al irse a Suecia, el sumergirse en otra cultura y otra lengua, la intensa incorporación de mundo y experiencias diversas y pendientes, después de la reclusión, tal vez, hayan creado la posibilidad de un ejercicio de ajenidad distinto al practicado en la cárcel con el desdoblamiento de la voz narrativa. Esta nueva distancia con respecto a sí mismo se sustenta en la creación de una trama, es decir, del despliegue de un espacio simbólico con cierta independencia de la voz de quien narra. Las reflexiones que Paul Ricoeur ha realizado sobre el tiempo y la narración interesan especialmente, en este planteo, pues descubren que la narración es una manera de humanizar el tiempo: “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo”.<sup>254</sup> La narración, en este sentido, abarca tanto lo que se llama ficción, en el sentido de historia inventada, como al relato que se refiere a la realidad. Me interesa la

---

<sup>254</sup> Ricoeur, Paul, Ricoeur *Tiempo y narración I*, México, Fondo de cultura económica, 2007: 39.

concepción dinámica que desarrolla Ricoeur de la *mimesis*, no ya copia sino *mimesis*-creación-invencción. Esta *mimesis* “obtiene la inteligibilidad de su función mediadora, que consiste en conducir del antes al después del texto por su poder de refiguración”. Ricoeur recupera de la *Poética* de Aristóteles un concepto en movimiento: no estructura sino estructuración; la *mimesis* es actividad (2007: 108). Según Ricoeur “lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra” (2007: 114). El concepto de trama que maneja Ricoeur es muy amplio. Va a ser imprescindible en este estudio distinguir entre la trama que cuenta algo con personajes, intriga, desarrollo, mundo, y la que cuenta el acto de contar. Esta consideración me va a llevar al tercer punto: la reflexión sobre la ficción y la autoficción.

En Suecia además de establecer una distancia con su pasado que le permite mirarlo e ir reflexionando sobre lo vivido, Liscano pudo recuperar una dimensión distinta del tiempo (si consideramos que incorporaba pasado y futuro al presente perpetuo de la cárcel). Los relatos escritos en Suecia pueden ser producto de un tiempo distinto al rígido carcelario y también ser una experimentación que hace posible una vivencia temporal diferente si se piensa que el sostener una trama y personajes en un mundo es un ejercicio de continuidad, coherencia, observación y libertad interior.

El título *Memorias de la guerra reciente* es más ambiguo que “La vida retirada”, el primero y desechado. Puede crear una expectativa, inmediatamente desmentida, hacia un referente próximo: la “guerra” (así fue considerada por algunos) que hubo en Uruguay en los años sesenta, setenta y ochenta en la que Liscano integraba uno de los bandos en lucha. Además de señalar al pasado, el término “memorias”<sup>255</sup> del título juega con el sentido de una vida escrita, preservada para la “posteridad”. En ese aspecto recuerda la ironía del narrador de *El pozo* de Juan Carlos Onetti cuando sentencia: “esto que escribo son mis memorias”.<sup>256</sup> Nada memorable tienen los protagonistas de la novela de Onetti o de Liscano. Después de la lectura de la novela, el sentido de “memorias” se vuelve más paradójico aún, porque el narrador parece no poder recuperar o retener nada de su vida.<sup>257</sup>

<sup>255</sup> Fue traducida al francés como *Souvenirs de la guerre recente* por Jean-Marie Saint Lu en 2007. La palabra “souvenirs” quiere decir “recuerdos”: pierde en la traducción la grandilocuencia irónica de “memorias”.

<sup>256</sup> Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo, Signo, 1939.

<sup>257</sup> En *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano* Juan Pablo Chiappara entendió el término “Memorias” en relación a *La mansión del tirano* y no considera que tenga una carga irónica, como señalé antes. El capítulo central de la primera novela de Liscano “El árbol como fundamento” es explícito desde el título: la narración gira en ese viaje de Hans hacia el árbol. Chiappara relaciona el árbol de *La mansión...*, el de *Memorias...* y el de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, uno de los modelos de la obra de Liscano y



Norah Giraldi Dei Cas en su trabajo sobre la novela señaló que el lector debe comprender que las “memorias”

no son las de una guerra reciente, sino que atañen a la incidencia que tuvieron sus preparativos en el protagonista. Estas memorias aluden a un proceso reciente de destrucción, sinónimo de cambios profundos sufridos por el personaje. La interacción entre título y discurso narrativo revela esta distorsión: se anuncia un acto bélico de tipo social y se relata los estragos sufridos por el personaje. Se pierde así, en la narración, el primer significado del título. La guerra, como acto militar entre dos ejércitos, no tiene lugar en la diégesis, pero es la metáfora de los efectos psicológicos que provoca un poder absurdo en el personaje principal.<sup>258</sup>

En la novela no hay guerra ni sentido épico, sino la trasposición de una situación emocional en un relato.

Cuando se tradujo la novela al francés en 2007, Liscano fue reiteradamente entrevistado. Se repite a lo largo del tiempo una situación singular: en Uruguay, la crítica, en general, respondió y reconoció los valores de su obra, pero el volumen de respuesta en Uruguay es escasísimo en comparación con el que ha tenido en Francia. Por otro lado, en Francia, en el sistema de recepción de una obra –posiblemente por ser un extranjero- parece imponerse más la entrevista. De esta manera, dada la actitud comunicativa de Liscano, cuando se traduce alguna de sus obras, se propicia una reflexión que implica que el autor vuelva a alguna obra del pasado cuando está embarcado en otros proyectos. Esto refuerza el movimiento de vuelta continua sobre lo hecho que ya estaba en la actitud de reescritura de Liscano. En un reportaje de Serge Bressan, Liscano afirmó que *Memorias* era una novela mental. La formulación refuerza la relación con *La mansión del tirano* aunque la frase no tiene el mismo sentido referida a una u otra narración: respecto a *La mansión del tirano*

---

encuentra: “una clave para entender que la palabra memorias del título no es una ironía, sino que remite a ese acto de enunciación que supone la publicación del libro, el cual no puede dejar de referirse al responsable por el enunciado. *Memorias de la guerra reciente* es una novela de la espera y de la pérdida de libertad en general, pero lo es también de la espera y de la pérdida de libertad de Liscano en particular. Cuando el soldado decide volver a su “cárcel” no se debe dejar de pensar que la literatura de Liscano es, paradójicamente, una salvación del tormento y de la cárcel por la escritura y una búsqueda de la libertad; pero, al mismo tiempo, no se debe dejar de ver una reduplicación de un aprisionamiento que se pegó en la piel del escritor”. (2011: 142).

<sup>258</sup> Norah Giraldi Dei Cas, “La dictadura en el poder, el poder de la imagen *Memorias de la guerra reciente* de Carlos Liscano” en *Catalogage Electre-Bibliographie*. Ed. sous la direction de Jacqueline Covo, Villeneuve d’Asq (Nord), Université Lille3, 1998 : 321.

dice que fue escrita en la mente, en cambio, a *Memorias de la guerra reciente*, señala que no tiene referente.<sup>259</sup>

Al comienzo de la narración, el protagonista, que acaba de casarse, es reclutado por el ejército para combatir en una guerra que nunca sucede. Cuando después de 11 años es enviado a la Capital, es decir, cerca de su mujer, no encuentra en su interior una imagen de ella. Hay un vacío existencial creado por la reiteración burocrática de actos sin sentido que hace imposible la memoria. Juan Pablo Chiappara interpreta que en ese momento el personaje reconoce que ese ya no es su mundo: “la fractura entre esos dos universos tan diferentes ya había ocurrido en la intimidad de la conciencia y del cuerpo del personaje, que no se reconocía más fuera de su encierro”. (2011: 133).

La novela tiene dos epígrafes: uno, tomado del Diario de Franz Kafka: “Yo lucho, nadie lo sabe” invita a la lectura metafórica. El protagonista parece adaptarse a todo, pero no es plano, es capaz de elaborar un sentido que trasciende los límites de su historia. Esto permite hacerse una idea de una perturbación interior que no aflora a la superficie. El otro epígrafe, de “Pasión de la tierra” de Vicente Aleixandre: “Poder decir no soy aunque me empeñe” apunta al deseo, contradictorio y simultáneo, de desaparecer y persistir.

En la anotación del Cuaderno del 17.4.87, citada antes, Liscano se refiere a la novela que está escribiendo: “Tiene un parentesco con “El desierto de los tártaros”<sup>260</sup>, pero confío en que no sea plagio”. Habrá que recordar esta afirmación para apreciar la transformación que implica elaborar una estética del plagio a partir fundamentalmente de “Vida del cuervo blanco” (2009); pero en este momento del análisis me parece interesante preguntarse por qué retoma a Buzzati en Suecia. Entre los escritos reunidos con el título “Apuntes: la literatura y la política” no recogidos en los *Manuscritos de la cárcel*<sup>261</sup> está la transcripción del cuento “Los siete mensajeros” de Buzzati<sup>262</sup> y las operaciones matemáticas hechas para establecer la relación entre las distancias recorridas y las demoras para volver de los enviados por el príncipe para obtener noticias del reino dejado atrás,

<sup>259</sup> Serge Bressan, Interview, « CL et le « roman mental », Luxembourg, *Culture Littéraire*, 15 mars 2007 (*Souvenirs...*). Dice Liscano : “On pourrait dire que *Souvenirs...*, c’est aussi un livre sur l’attente... Personnellement, je préfère parler d’un roman mental » Le pregunta por el personaje : « Mais mon personnage, il est comme le prisonnier. En prison comme dans ce camp militaire, on vit. Oui, c’est la vie... Il y a de la tristesse, de la jolie, des illusions, on fait des projets. Tout ça, toujours dans le cadre de l’attente... Et moi, parfois, j’attends et je me rends compte que lorsque j’attends, je trouve quelque chose à faire ! Les moments vides, ça me donne l’impression de ne pas être tranquille. L’impression de perturbations, de mal-être. Et pour ne pas éprouver cette « intranquillité », je marche, ça peut durer dix heures ! ».

<sup>260</sup> *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati figura en el catálogo de libros de la Biblioteca del Penal de Libertad figura con el número 2756. Liscano lo leyó en la cárcel.

<sup>261</sup> Se puede consultar en <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr>.

<sup>262</sup> *Los siete mensajeros* de Dino Buzzati figura en el catálogo del penal con el N° 2757.

mientras se aleja cada vez más de lo que ama y sigue hacia delante. En el prólogo a la edición traducida de la novela *Souvenirs de la guerre récente*, Liscano se acuerda de esos cálculos.

Ces calculs n'apparaissent pas dans la nouvelle, c'est moi qui les ai faits en prison, avec un crayon et du papier. Je n'ai jamais su pourquoi je les ai faits. Je crois maintenant qu'écrire, c'est faire comme le prince quand il cesse de s'intéresser au passé et envoie les messagers vers l'avant, chercher des nouvelles de la « terra incognita ». Écrire, c'est essayer de connaître ce qui viendra (2007 : 13).

El impacto y la emoción provocados por la narración de Buzzati generó los ejercicios matemáticos, tal vez, en busca de una ecuación que explicara por qué el príncipe no podría volver a su reino : de la misma manera el escritor preso sabe que no podrá regresar al mundo anterior a la cárcel. El protagonista de *Memorias...* comprueba que ya no tiene “reino” al que volver : la emoción no está ya en donde estuvo. La reflexión del prólogo a la edición francesa atraviesa el vacío de esa comprobación postulando el salto hacia adelante gracias a la escritura. El mismo año de la traducción *Souvenirs de la guerre récente*, Liscano prologó *Oblivion* de Edda Fabbri<sup>263</sup>, un testimonio inusual sobre lo vivido en la cárcel, un ejercicio de pensamiento y escritura que marcó una renovación en el género. En el prólogo Liscano reflexionaba sobre la necesidad de las palabras y el olvido. Creó una imagen para referirse al libro de Fabbri en la que se puede reconocer la noción de escritura que está en ese momento elaborando. Escribe:

Como una jabalina en el aire, me digo, como una jabalina. Así es este libro. Sale de la mano, y en el aire es, y no es en ningún otro sitio. La jabalina es cuando vuela. Como el pasado que solo es cuando se lo recuerda. La jabalina no busca cazar sino trazar un arco. Que nunca será el único, ni aspira a serlo. Pero es el único de quien lo cuenta. Simple y hermoso, como una curva en el aire. Nada que sea menos. (2007: 8).

Es posible pensar que algo similar sucedió cuando trabajaba en “La edad de la prosa”. Reescribiendo la literatura pasada encontró, en un arranque indetenible, una forma que lo lanzó a un espacio que no había recorrido. Halló el camino de su literatura futura, por lo menos la de los siguientes años suecos. En el 2007 cuando vuelve a su libro y lee el de Edda Fabbri, descubre que es el acto mismo de escribir, más que el hallazgo de una manera de hacerlo, el que tensa el nudo entre el recuerdo y el olvido. Otra vez el conocimiento de

---

<sup>263</sup> Edda Fabbri, *Oblivion*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2007.

sí llega a través de las palabras de otro. La imagen que encuentra leyendo *Oblivion*: “como una jabalina en el aire”, ayuda a entender el trabajo narrativo realizado en Suecia.

Veinte años antes, cuando surgía incontenible “La vida retirada”, el impulso hacia delante le permitía crear distancia para reflexionar sobre lo vivido y buscar un sentido distinto al que su vida había tenido. La impasibilidad del tono, logrado en parte al adoptar la perspectiva del que se transformó en soldado implica un alejamiento brutal de la escritura delirada de *La mansión del tirano* o “La edad de la prosa”. La escritura impetuosa de *Memorias de la guerra reciente* (la escribió en pocos días), paradójicamente, parece haber “canalizado” la emoción. El autor creó una estructura que permite el fluir sin desbordes. Lo que fue en la cárcel simplemente el orden de la escritura (de izquierda a derecha, de arriba abajo) se plantea en esta narración como un ejercicio de contención y distancia que permite recuperar experiencias pasadas encauzando la angustia a través de un modelo literario y un tono impasible. Hay un disciplinamiento de la subjetividad que ejerce el orden de la escritura que puede considerarse paralelo al ficcionar según un modelo. Quien escribe rechaza lo expresivo directo para generar a través de otra obra literaria (*El desierto de los tártaros*, *Los siete mensajeros*) un encuentro indirecto consigo mismo.

Como *El desierto de los tártaros* de Buzzati, *Memorias...* puede considerarse una novela de la espera. Habría que preguntarse en qué medida, en la obra de Liscano, dice la experiencia de la cárcel. Aunque el autor señale que su obra está más vinculada a la vida militar o al grado de sumisión con que estamos dispuestos a aceptar el sinsentido de la autoridad en la sociedad que a lo que vivió en la cárcel, esta es por excelencia el lugar de la espera. La angustia supone, al contrario del terror, un estado de espera y preparación dice Emmanuel Fleury citando a Freud.<sup>264</sup> Y Bernard Baas señala que la angustia nos revela la nada que somos.<sup>265</sup> *Memorias de la guerra reciente* es una novela de la espera y la angustia que no se cierra a la esperanza.

El título desechado de la novela “La vida retirada” evoca el del poema de Fray Luis de León (1527-1591) (“Vida retirada”). Dice la primera estrofa: “¡Qué descansada vida / la

<sup>264</sup> Dice Fleury : « Freud explique que l’angoisse suppose un état d’attente et de préparation, au contraire de la terreur. Dans la terreur ou l’effroi, on a affaire à un danger auquel on n’était pas préparé par un état d’angoisse préalable. Freud ajoute que l’homme se défend contre le terreur par l’angoisse ». (2003 : 35).

<sup>265</sup> Bernard Baas : “En effet, le propre de l’angoisse est que le sujet y éprouve l’affect du redoutable ou du menaçant, mais qu’il n’y a justement aucun objet identifiable comme objet redoutable ou menaçant. Et c’est bien ce qui fait que le sujet s’y trouve totalement désemparé, démuné : il n’y a pas d’objet dont le sujet puisse modifier le rapport qu’il entretient avec lui » (2003 : 29). Y más adelante : « L’angoisse est ainsi la condition de possibilité de la peur : nous ne pouvons prendre peur de quelque chose que parce que nous sommes susceptibles d’être exposés à l’angoisse, c’est-à-dire à notre vérité. L’angoisse nous révèle à nous-mêmes le rien que nous sommes ; elle nous révèle notre « nullité », notre « néantité ». (2003 : 30).

del que huye del mundanal ruido / y sigue la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido!”. El poema desarrolla un encuentro místico con la naturaleza, que en Fray Luis tiene un sentido trascendente, y en la novela de Liscano no. El título primero hace aflorar otra línea de larga duración en la obra de Liscano: la presencia de un misticismo sin dios, como había sido señalado por Rosario Peyrou cuando se publicó *El Informante y otros relatos*.<sup>266</sup> Aparecerá también, junto a la referencia a Fray Luis de León, en el libro de poesía *La sinuosa senda*.<sup>267</sup> El retiro como posibilidad de plenitud de una vida espiritual, tiene otra cara, negativa, en la figura de la espera<sup>268</sup>: el vacío y la angustia se hacen presentes en el teatro (con la influencia visible de otro de sus grandes autores admirados: Samuel Beckett), y también, de manera diferente, en *El camino a Ítaca*, *La ciudad de todos los vientos*, “Vida del cuervo blanco”, las historias de San Bartolón (“El trabajo de contar” y el “de recontar”). Los personajes parecen divididos entre el lanzarse a la aventura y la detención, la observación de lo mínimo, la espera.<sup>269</sup> Como en el caso del silencio, la inmovilidad tiene un sentido ambiguo: puede significar el encuentro consigo mismo o el desasosiego. Una obra centrada en el trabajo de la escritura como es *El escritor y el otro* se abre planteando el tema de la espera:

De una noche a otra espero que algo ocurra. Sé que no va a ocurrir, pero si no espero es seguro que no ocurrirá. Cuando llega la otra noche y es idéntica a la que pasó, en que no ocurrió nada, me doy cuenta de que lo que sí pasó fue que yo, en esas horas, estuve esperando. Eso ya es algo. Es el puente que permite ir pasando de una noche a otra. Porque hay noches peores, noches sin espera (2007: 11).

Una anotación referida a “Vida del cuervo blanco”, que citaré más adelante<sup>270</sup>, incluye en una lista de libros a reescribir: “San Juan”. Supongo que se refiere a San Juan de la Cruz y no al Evangelio según San Juan, pues aparece nombrado entre sus lecturas en un artículo

---

<sup>266</sup> Rosario Peyrou, “La obra. Escribir desde el margen”. “La autenticidad del ventrílocuo”, Montevideo, *Brecha*, 29.8.97.

<sup>267</sup> Carlos Liscano, *La sinuosa senda*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2002.

<sup>268</sup> En variante humorística está representada en la “cola”. Siempre hay que hacer cola para conseguir algo. Es un dato tomado de la realidad uruguaya, que el narrador transforma en una reflexión sobre la vida y recrea en sátira. Adquiere dimensión metafísica en “La inauguración”. (2006, Ov2, 2011: 11-15).

<sup>269</sup> En *El camino a Ítaca* la ambivalencia entre el movimiento permanente y la inmovilidad total encarnada en Vladimir queda sin resolver al final de la obra. En *La ciudad de todos los vientos* la dualidad está dada entre el narrador que recorre la ciudad y la historia que no puede avanzar, en “Vida del cuervo blanco” el cuervo cuenta sus aventuras en las que recorre el mundo a un pequeño grupo de parroquianos que lo escuchan noche a noche. La inmovilidad de la escucha y la espera contrasta con el relato desatado del cuervo.

<sup>270</sup> Ver capítulo 3 : De la autoficción al plagio.

que publicó en *Brecha* (26.9.2003) al que me referiré en el capítulo siguiente. Es un indicio más de la persistencia de una preocupación de orden místico.

*La guerra « reciente »*

En “Passion du réel, passion du semblant” Slavoj Zizek analiza algunas de las consecuencias sociales y políticas de los atentados del 11 de setiembre de 2001 : América se declaró en guerra, suspendió las garantías individuales e hizo desaparecer la distinción entre estado de guerra y estado de paz. Se está en guerra pero la mayoría de la gente sigue con su vida habitual. Se vive “un estado de paz” que es al mismo tiempo “un estado de urgencia”.<sup>271</sup> Esa imagen del “estado de urgencia” tiene puntos de contacto con « el estado de excepción » planteado en la Introducción de este trabajo. *Memorias de la guerra reciente* admite ser leída como una metáfora de la vida cotidiana en esos contextos: se viene de una guerra (“reciente”) o se va a una guerra y hay que prepararse para ella. La vida en el campamento transcurre en una normalidad transformada y adecuada a la emergencia pasada o próxima.

La guerra no está planteada como un enfrentamiento sangriento sino como un fantasma que transforma la vida cotidiana. *Memorias...* muestra de qué manera la “razón militar” transforma la subjetividad. A pesar de que el enemigo nunca aparece, el protagonista encuentra un sentido a su vida en los dispositivos que la “necesidad” de la guerra genera. Lo militar es lo social. Esa identificación brutal es la que permite la metáfora de la narración. El individuo acepta. En el campamento militar, una especie de anti-hogar por su precariedad e impersonalidad, el protagonista descubre su amor por la naturaleza, y así transforma al campamento en el hogar perdido. Cuando después de 11 años puede volver a la que fue su casa y decide retornar al campamento, dice que vuelve a “casa” (Ov1, 2011 : 251).

Resulta interesante leer en diálogo esta obra de Liscano y el cuento “Facundo Imperial”<sup>272</sup> del escritor uruguayo Javier de Viana (1868-1926). Viana fue un adherente al Partido Nacional (uno de los dos partidos políticos que surgieron con la conformación del Estado uruguayo). Participó en 1886 en la Revolución del Quebracho contra el tirano

---

<sup>271</sup> Slavoj Zizek, « Passion du réel, passion du semblant » en *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse N°3*, oct. 2003. *Effroi, peur, angoisse. Clinique des violences contemporaines* : 53

<sup>272</sup> « Facundo Imperial » fue publicado en el libro *Leña seca*, Montevideo, O.M. Bertani, 1911. Se puede consultar en una edición más reciente : *Facundo Imperial y otros cuentos*. Antología y prólogo Heber Raviolo, Montevideo, Banda Oriental, 1997.

Máximo Santos, y en 1904 siguió al caudillo Aparicio Saravia contra el presidente José Batlle y Ordóñez. El cuento muestra de una manera cruel e impecable cómo una autoridad brutal y arbitraria puede destruir a un hombre. Viana fue un positivista y plantea la situación casi como una muestra de laboratorio. La novela de Liscano tiene también algo de estudio deliberado de la actitud de un hombre en una situación tan rigurosamente premeditada como puede ser la vida en un campamento del ejército. El tono de la novela de Liscano es el opuesto y el sentido de la transformación da lugar a una ambigüedad que está ausente en la narración de Viana; pero las dos obras pueden leerse como una reflexión sobre la fragilidad de la identidad y su vulnerabilidad ante la violencia institucionalizada. En la novela de Liscano hay una interiorización de la disciplina no por la represión física y brutal, sino por el ejercicio constante.

El sentido común no se pierde en seguida. *Memorias...* plantea su sustitución a lo largo de los años y de las pequeñas aceptaciones. Al comienzo el protagonista es capaz de pensar por sí. Como consecuencia es castigado y considerado “como una especie de traidor”.<sup>273</sup> El texto analiza el sentimiento de resignación. El protagonista nunca sabe en dónde está, el porqué de la guerra, ni aun si esta existe realmente. El relato insiste en el “por las dudas”. Ese es el mecanismo que, una vez activado, impone esa forma de vida.<sup>274</sup> El miedo es el principal domesticador, sobre todo cuando la amenaza no es clara. “Yo vivía en general con miedo y trataba de que se me notara lo menos posible” (Ov1, 2011 : 239). Pasan años con la idea de que pueden “entrar en combate en cualquier momento”.

### *Lo siniestro y la libertad*

Si se hace un recorrido por la crítica de *Memorias...* se vuelve evidente la radical ambigüedad de la narración y el peso que el contexto ejerció en su interpretación. Mercedes Ramírez<sup>275</sup> en el artículo en que anunciaba la “inauguración de una nueva

<sup>273</sup> “Yo me preguntaba qué hacíamos allí, que hacía yo. Una vez hablaba con un campesino que se lamentaba por su cosecha de papas. Le comenté que me parecía que él debería estar en sus tierras, que eso era más importante para la guerra que limpiar tiendas. Le dije también por qué no nos rendíamos, que desde mi punto de vista no me parecía mala idea rendirse” (Ov1, 2011 : 233-234).

<sup>274</sup> “Llevábamos casi un año en aquel campamento. Según se decía la guerra no había sido declarada aún, pero era cuestión de semanas, el peligro seguía siendo real. Como estábamos aislados del resto del país, todo lo que se conocía en las tiendas se basaba en suposiciones...” (237).

<sup>275</sup> Mercedes Ramírez, “La inauguración de una nueva narrativa”, Montevideo, *Último tren, La hora*, 23.9.89.

narrativa” preveía que *Memorias...* iba “a ser leída torpemente por algunos como el elogio de la vida militar, cuando en realidad es un alegato por la libertad llevado hasta sus últimas consecuencias, hasta las últimas consecuencias de la libertad”. Doce años después, Juan Pablo Chiappara en *Ficciones de vida*<sup>276</sup> insistió en el desafío que suponía que un ex-presos político escribiera desde la perspectiva del ejército y señaló el desconcierto que la novela produjo en la crítica por el aparente elogio de la vida militar, cuando su autor había sufrido la prisión de una dictadura cívico-militar. Una anotación del diario que Liscano llevó en Suecia puede ayudar a calibrar la legitimidad de esta desorientación:

En este momento, en que estoy trabajando con unos cuentos, acabo de entender una tendencia en lo que escribo a mostrar o rescatar el pensamiento reaccionario. Es así en “La Mansión”, en “Memorias”, en algunos cuentos. ¿Cuál es la causa de esta tendencia? ¿Por qué me interesa más la descripción de hechos, ideas, personajes reaccionarios en forma “simpática” que despertar simpatías por hombres e ideas revolucionarias?

Creo haber encontrado una explicación: no es infrecuente encontrar en lo profundo de hechos y planes progresistas para la sociedad concepciones profundamente reaccionarias y antidemocráticas, enormemente peligrosas.

Es un poco complejo, veré si puedo explicármelo.

Al presentar de forma simpática y atractiva ideas reaccionarias, o al presentar a individuos reaccionarios defendiendo ideas que gustosos compartiríamos, el lector siente rechazo y atracción. Concluye por afirmar que el personaje es un imbécil por defender ideas que corresponden al otro bando, o que el autor construyó una psicología incongruente.

Se trata, para mí, de mostrar no solo que las ideas “correctas” no son patrimonio de uno solo de los bandos, sino, además y fundamentalmente, que la simple posesión de algunas ideas democráticas no bastan para hacer de alguien un demócrata en todos los terrenos. (Cuaderno 2. 4.12.87).

Jorge Albístur en el artículo citado, “Notas sobre literatura carcelaria”<sup>277</sup>, consideraba que *Memorias de la guerra reciente* “es, probablemente, el libro más acabado de este creador, y pertenece paradójicamente a la “literatura carcelaria”, aunque su protagonista -al menos “prima facie”- es un militar: un verdadero prisionero de sí mismo”. María Belén Castro, estudiosa temprana de la obra de Liscano desde fuera de fronteras, considera “siniestro” el proceso que sufre el protagonista y señala el posible desajuste entre la percepción del narrador y la del lector:

Su renuncia al amor, a la vida en la ciudad, y su asombrosa defensa de los principios autoritarios de la vida militar que lo secuestró, nos serán

<sup>276</sup> Juan Pablo Chiappara, *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2011.

<sup>277</sup> Jorge Albístur, “Notas sobre literatura carcelaria”, Montevideo, *La Semana - El Día*, 16 al 22.9. 1989.



trasmitidos con un tono de imperturbable laconismo y desapego hacia la propia historia narrada, de modo que mientras el lector se alarma ante el proceso de deterioro del protagonista, este, sin buscar la complicidad o comprensión del lector, está describiendo en términos positivos su asimilación a un mundo opresor.<sup>278</sup>

Ileana Renfrew leyó *Memorias...* en clave alegórica, en oposición al testimonio sobre la cárcel que se produjo en Uruguay a la salida de la dictadura<sup>279</sup>:

En *Memorias de la guerra reciente* (...) la experiencia carcelaria en Libertad se presenta en forma alegórica, en contraste con el más común tratamiento testimonial de la misma como ocurre, por ejemplo, en *Las manos en el fuego* de González Bermejo. Así, la “guerra” del título alude a la vida en la cárcel mientras que los reclutas militares aluden a los prisioneros políticos. Ese modo irónico de presentar las experiencias de prisionero político obedece a una sensibilidad más preocupada por registrar no lo que la historia ha hecho con el hombre, como sería el caso de la narrativa testimonial, sino “lo que el hombre hace con lo que la historia ha hecho de él”.<sup>280</sup>

Renfrew percibe “una voluntad antiutópico” “manifestada en que el logro de la autenticidad humana no se plantea a través de la transformación del mundo en que se vive, sino más bien en la transformación del yo para adaptarse a las circunstancias que el mundo impone al hombre”.

Algunas de las preguntas con que Norah Giraldi Dei Cas comenzaba su trabajo sobre *Memorias...* en 1998 ayudan a pensar uno de los problemas que me interesa abordar:

¿Por qué, después de haber sufrido, se expresa el miedo, la deshumanización que esta situación conlleva con una postura de distanciamiento estoico? ¿Por qué la narración no trasunta el dolor o el rencor de haberlo vivido, ubicando al lector en una situación de desplazamiento que irrita, una especie de irrealidad a la que llega resignado el sujeto-narrador, sometido a un régimen totalitario? (1998: 315).

No tengo una respuesta, pero creo que la posibilidad de alguna está en el descubrimiento que hace el autor de que el relatar puede ser una forma de extrañamiento : aleja y ajena

<sup>278</sup> María Belén Castro Morales, « La literatura uruguaya vista desde España », Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, diciembre 1993. Es significativo el cambio del título de su trabajo: “El discurso de la sumisión en un “texto de ventrílocuo”: *Memorias de la guerra reciente*, de CL, *Hispanística*, Revista India de Estudios Hispánicos, Nueva Delhi, vol. 2, N° 1, enero 1994: 48.

<sup>279</sup> Ileana Renfrew, “Un tratamiento fantástico de la experiencia carcelaria: *Memorias de la guerra reciente* de Carlos Liscano” en *Monographic Review/Revista Monográfica Vol. XI*, 1999.

<sup>280</sup> Cita de la entrevista de María Esther Gilio, “Quizás yo mismo llegue a ser mi casa”, Montevideo, *Brecha*, 18.8.1989.

zonas de sí para poder decirlas. La impasibilidad con que está narrada puede ser la manera de neutralizar el dolor y llegar a una forma de conocimiento de sí. *Memorias...* tiene algo de narración filosófica si aceptamos leerla como una metáfora de la libertad.

La interpretación del autor de su novela expresada en varias entrevistas<sup>281</sup> en el año 2007 en que fue traducida insiste en despegarla de la vivencia de la dictadura, en lo universal de su planteo, y en la experiencia de iluminación que se produjo en la cárcel. Tatiana Dilhat le preguntó si en *Memorias de la guerra reciente* plasmó su experiencia en la cárcel, dice Liscano: “Lo que es cierto es que yo he tenido una revelación en la cárcel. Era joven e iba para matemático y encontré “mi campamento” en la literatura”.<sup>282</sup>

La novela hace aflorar un encuentro con la naturaleza que en los textos más recientes se hace explícito en el paisaje de la chacra de Melilla<sup>283</sup> y una literatura que quiere centrarse en la lentitud, lo pequeño y que se acerca al silencio (“El lector salteado”, Melilla, 2005-2010). El diario que llevó en Suecia permite descubrir de qué manera lo deslumbró y emocionó el encuentro con la naturaleza sueca después de trece años de cárcel. El entusiasmo se deja sentir en las mismas anotaciones en que va dando cuenta de la irrupción de la “La vida retirada”:

Estoy en Talberg, 300 kms. al norte de Estocolmo, desde el sábado al mediodía. Yo creo que podría vivir aquí, en las cabañas, frente al lago, entre

---

<sup>281</sup> Jean-Sébastien Stehli, Interview, « La dictature des mots », *L'Express*, 29 mars 2007.

Le pregunta por *Souvenirs...* CL : « Le sujet en est : comment vivre sa liberté. Le citoyen oscille toujours entre liberté et sécurité. Dans le monde entier, les prisonniers pensent que les gens en liberté sont des imbéciles : ils ne savent pas faire usage de leur liberté. C'est ce qui arrive au personnage de mon roman. La prison est une part extrêmement importante de ma vie. En dehors de ma naissance, ce qui m'est arrivé de plus important, c'est la prison. Je ne peux pas imaginer ma vie sans elle. Si je n'avais pas été détenu, je n'aurais sans doute jamais écrit. J'étais un enfant pauvre dans un quartier pauvre, j'aurais sans doute été ouvrier. Parfois m'apparaît l'autre moi, qui aurait eu une vie simple, de l'affection. Tout cela est perdu ».

<sup>282</sup> Entrevista de Tatiana Dilhat, « Viaje a ninguna parte » (entrevista), *Vocablo. Espagnol N° 510*, 19 avril au 2 mai 2007. Transcribo algunos momentos de la entrevista. T. D. lo interrogó sobre cómo surgió la idea del libro. Liscano respondió: “Quería escribir un libro que tratara de la libertad”. T.D. dice que no hay indicación de tiempo y lugar en la novela. CL: “Bueno, sí hay una indicación, una sola. Sabemos que ocurre en el hemisferio sur porque hay una referencia al verano austral. En general nunca me interesa dar indicaciones. Además el personaje principal es casi transparente, invisible y si diera detalles creo que se perdería en las descripciones. De todos modos poco importa el país. Lo que me interesaba es escribir cómo se pierde la libertad. Pero no sólo por el ejército. Podemos perder nuestra libertad por religión, por el trabajo, sin amor. Nuestra sociedad nos deja poco espacio para nuestra propia libertad”. Le dice que el personaje se adapta al molde militar. CL: “Bueno, en la vida se trata de adaptarse, ¿no? En serio, quería enseñar cómo uno encuentra el sentido de la vida. El personaje principal lo encuentra en el campamento. En su vida de soldado se acerca al misticismo”. Le pregunta si es una metáfora de la dictadura. CL: “Si no hubiera conocido la dictadura no hubiera escrito este libro pero es más bien un telón de fondo (...) El personaje tiene una revelación, como en la tradición cristiana, encuentra su camino de Damasco”. Le pregunta si ha plasmado su experiencia en la cárcel. CL: “Lo que es cierto es que yo he tenido una revelación en la cárcel. Era joven e iba para matemático y encontré “mi campamento” en la literatura”.

<sup>283</sup> Liscano vivió entre 2004 y marzo de 2013 en una chacra en Melilla, una localidad rural dentro del departamento de Montevideo.

los árboles. Es un sentimiento que me va dominando cada vez más este de poder o querer vivir lejos de la ciudad (...) (Cuaderno 1, 4.5.87).

Así hace el balance de la escritura de *Memorias...* en *El escritor y el otro*:

En 1987 yo tenía treinta y ocho años y había pasado casi la mitad de mi vida entre militares. Eso me pesaba de modo terrible. Muchas veces sentía que había corrompido mi vida, entregado mi libertad, mis ilusiones, mi juventud. Un día me concedí el perdón y accedí a una cierta forma de paz conmigo mismo. Creo que fue escribiendo *Memorias de la guerra reciente* que logré ese equilibrio.

Con esto quiero decir que mientras escribía *Memorias* estaba pensando más en la libertad que en la represión. No pensaba en ningún ejército latinoamericano, propensos todos ellos a los golpes de Estado y a las dictaduras. Pensaba, más que en el carácter de cualquier ejército del mundo, en aquel tipo de organizaciones que absorben al individuo en sus filas hasta hacerlo desaparecer: partidos políticos, iglesias, sectas, empresas (2007: 117).

*Memorias de la guerra reciente* se impone al escritor como relato y abre así un camino de exploración que continuará en registros diferentes.

## 2. 5. Agua estancada

El viaje a Suecia fue reparador tanto para el espíritu como para el cuerpo. Uno de los problemas que ocupan a Liscano una vez llegado a Estocolmo, además de aprender sueco y encontrar trabajo, es arreglarse los dientes.<sup>284</sup> Esta experiencia trivial para cualquiera que no hubiera estado encarcelado trece años está en la base del relato “Agua estancada” que escribe en Suecia durante 1987 y 1988.

### *Génesis*

Recojo la secuencia de anotaciones en su diario sobre “el cuento del dentista”:

No obstante me he hecho ratos libres para esbozar algunos cuentos. Sueño con poder sentarme a máquina durante un mes ocho horas por día. Tengo tres o cuatro cuentos escritos y unos diez proyectos que constituirían un nuevo libro. O no, lo importante sería escribirlos. Creo que he ido aprendiendo cómo se escribe un cuento. El cuento sobre “el dentista” podría transformarse en una novela corta.

<sup>284</sup> Escribe en una carta a Juanjo Noueched, el 25.3.87, desde Estocolmo a la vuelta de un viaje a Cuba. Cuenta que está buscando trabajo: “Lo único que me detiene un poco por ahora es que aún no terminé de arreglarme los dientes y, como pagan ellos, si me pongo a trabajar me pasan el fardo a mí. Pero antes del verano se terminará el asunto (...)”.

Son dos fuerzas enfrentadas, dentista y paciente, dos fuerzas mudas pero no comunicables. Su comunicación es física, el contacto de los cuerpos media hora por semana, el dolor que el dentista ocasiona al paciente en su boca.

Ambos entienden, sin decírselo porque no tienen una lengua común, entienden que en esa relación hay algo más, hay mucho más en juego para sus respectivas vidas. Es como un encuentro que se hubiera estado esperando desde siempre, para una sola realización. El dentista debe someter al paciente, doblegado por el dolor. Pero no cualquier dolor ni el dolor ininterrumpido, sino ese dolor a término en la boca durante 30 minutos cada semana. El paciente entiende que ha de soportar ese dolor, resistir para ser. No son enemigos uno para el otro sino que significan la ordalía personal. Pero si se lleva al extremo alguien debería vencer, alguien debería morir. Eso significaría el fracaso de ambos. (Cuaderno 2, 19.10.87).

Trabajé un poco con “No hay salida...” y el cuento del dentista. Pero no tengo mucho entusiasmo. (Cuaderno 2, 29.5.88).

Terminé la novelita sobre “el dentista”. Está terminada, apenas falta copiarla prolijamente. Me han entrado dudas respecto a si este personaje no es hermano mellizo del de “Memorias...”. Deberé esperar.

Intento preparar “La mansión” para la imprenta, pero no encuentro quien me preste un ordenador. Como los días pasan y se me van las vacaciones, no lo podré hacer después de agosto y quedará en intenciones. (Cuaderno 2. 27 de julio 88).

El 31 de diciembre de 1988 escribe que acaba de terminar de pasar en limpio “la novela del dentista”. (Cuaderno 2). El 5 febrero de 1989, anotó que recibió una carta de Leonardo Rossiello, escritor y crítico uruguayo residente en Suecia, en la que le hace sugerencias sobre el relato terminado y le propone que el título sea “Agua estancada”. (Cuaderno 2). A Liscano le gusta la sugerencia y reflexiona:

Nada más triste que el agua estancada, y las noches en la cárcel eran eso. Según él mi literatura es “para realista” y aún no sé bien qué significa. He de recortar y eliminar algunas digresiones, pero pueden quedar unas buenas y legibles 60 páginas. Fue mi principal trabajo del 88.

La frase del título sugerida por Leonardo Rossiello que estaba “en la novela del dentista, aparece además en los *Manuscritos de la cárcel*. Evidentemente hay una resonancia interior de “Agua estancada” que es la que Rossiello escucha. En “La mansión del tirano” en un momento en que se cuenta a Hans recordando:

Avanzaba a través de su memoria y no había algo que le dijera algo. Ni una emoción fuerte, aconteceres. Lo que le había ocurrido eran accidentes. Veía la vicisitud de los hechos, la arena de sus horas, el musgo creciendo en los relojes, el turbio trasfondo de sus días, el verdín en la pasta de las cosas, el agua de sus noches estancada entre paredes, la pelusa de las madrugadas, el

óxido de las rutinas, la felpa de los sentimientos, la herrumbre total que se había apoderado de su maquinaria” (2010: 198) (Subrayado mío).

Entre los papeles sueltos reunidos bajo el subtítulo “Los siete mensajeros”, en una página escrita el 29.7.84:

-Antes, cuando las noches eran agua estancada entre paredes había pasado horas en la oscuridad, sudoroso en la celda con escaso aire, dando vueltas desnudo sobre la sábana y había pensado en incontables variantes de cómo se le presentarían las cosas si volviera a la libertad (2010: 490) (Subrayado mío).

En 1989 proyecta su primer viaje a Uruguay. Está revisando las pruebas del libro de poesía *¿Estará no más cargada de futuro?* que será publicado en Montevideo. Con el título ya de “Agua estancada” la narración está en corrección.

Empecé a corregir la novela del dentista que, a sugerencia de Leonardo, se llamará “El agua estancada”, tomando una frase del libro. Esta sugerencia, además de un título que me gusta, me da el final de la novela. No sé por qué es tan importante para mí tener un título para un trabajo. Al encontrar el título fue como si todo el material cobrara sentido. Intentaré, si logro corregirla (hay que quitar muchas partes), llevarla a Montevideo e incluirla en un tomo con otros 3 ó 4 relatos. También llevaré “La mansión...”. (Cuaderno 2, 12.4.89).

En Montevideo, como ya señalé, se presentan el libro de poesía y la primera novela escrita en Suecia. Se acerca a los círculos literarios locales y se mide: tiene confianza en la nueva *nouvelle* inédita. Anota el 14.7.1989:

Además no estoy inmerso en las batallas literarias locales, que las hay, y en los chismes que circulan. Los “nuevos” de la oposición no me han impresionado ni por sus “teorías” ni por sus conocimientos [Dos líneas y un poco más tachadas], dicho sea en voz baja y modestamente. La renovación, si ha de venir, saldrá de otros escritores. Quizá estemos solo ante un grupo o una instancia intermedia.

Debo apostar a la diferencia y al estudio, valerme de las desventajas y del esfuerzo. La novela “del dentista” vale, creo que vale mucho. (“Alfabeto cirílico”).

Vuelto a Estocolmo sigue atentamente los sucesos que pautan la caída del socialismo. Anota su deseo de escribir sobre eso en Uruguay y que terminó un libro de cuentos:

Incluye “La novela del dentista” que ahora se llama “Agua estancada”, “Últimos minutos con el padre”, “La otra lengua”, “Pequeña novela policial” y “El rinoceronte y el general”. Estoy muy inseguro respecto a este último, como si no me perteneciera. Siento que no es lo mío.

Presentaré este libro a Kulturrådet y trataré de presentarlo a algún concurso en Montevideo durante el 90 (...) Me gustaría publicar “La mansión”, viajar, enamorarme. ¿Qué más? Con eso alcanzaría (« Alfabeto cirílico », 25.12.89).

El 28 de diciembre de 1989 anota que le avisaron que le habían entregado el premio Serena Foglia y que se pasó todo el día “trabajando en “Agua estancada”, que enviará a Montevideo « con intención de presentarlo a algún concurso” (« Alfabeto cirílico »). *Agua estancada y otros cuentos* fue editado por Arca en Montevideo en 1990. La tapa fue diseñada por Domingo Ferreira. En la Introducción di cuenta de la decisión de la editorial, que tenía hace un tiempo “La mansión del tirano”, de publicar primero la *nouvelle* con los cuentos. Liscano recibió el libro por correo el 22 de enero de 1991. No le gustó la tapa : leyó en ella una asociación con el pasado de la que se quería librar. “Es mi cuarto libro. Me parece que se trata de otra persona y no de mí” (« Alfabeto cirílico », 22.1.1991).

Le escribió a sus amigos Stella y Juanjo<sup>285</sup>:

“Agua estancada” salió con una espantosa portada y tiene una docena o más de errores de imprenta imperdonables. No sé cómo le habrá ido al libreo. Con esa portada, el posible comprador que me conoce las andanzas piensa: Esta es otra historia de la cárcel.

#### *Otra forma del desdoblamiento*

En mi libro *Palabras rigurosamente vigiladas*<sup>286</sup> (2006) consideré que la relación del narrador-protagonista con el dentista escondía y mostraba al mismo tiempo la del torturador y el torturado. El paciente necesita a Per, le tiene miedo, sigue yendo a las sesiones aunque piensa que no le sirven y le causen un dolor casi insoportable y finalmente es abandonado por Per. La primera anotación de Liscano que transcribí en este capítulo, (Cuaderno 2, 19.10.87), que no conocía en ese momento, señala que la narración logra un efecto buscado: la impresión de estar ante una “ordalía personal”, un ritual que se cumple y que tiene un sentido más allá de las voluntades de quienes lo realizan. El tono de la narración es el de un realismo expresionista pues percibimos a través de los ojos cargados de miedo y suspicacia del narrador paciente. Al mismo tiempo una distancia irónica permite entender su posible delirio, su visión desbordada.

<sup>285</sup> La carta está fechada el 7.1.1991. 3f. r. En el comienzo Liscano escribe: “estamos en febrero”. Posiblemente esa sea la fecha de escritura y el encabezamiento un error, o un momento en que pensó escribirla y no lo hizo. En la carta habla de *Agua estancada y otras historias* y según la anotación del diario recibió el libro el 22.1.1991.

<sup>286</sup> Carina Blixen, *Palabras rigurosamente vigiladas*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2006 : 151-163.

Me interesa en esta oportunidad detenerme en la manera de concebir la historia. Parte de un hecho real : Liscano fue al dentista no bien llegó a Suecia y debe haber sentido acentuada la minusvalía de la condición de paciente al no poder comunicarse en sueco.<sup>287</sup> Lo dice en el epílogo de la edición de *Agua estancada y otras historias* firmado en Skanstull en 1990: “Agua estancada” comenzó como el relato de esa desesperante situación que es enfrentarse a un semejante con el idioma como insalvable muro de por medio. De a poco fui ingresando en la historia hasta descubrir que no es el idioma, o no lo es fundamentalmente, lo que separa a la gente”. (1990: 97).

A partir de esa sensación crea una historia de doble fondo : las sesiones de dentista dicen las de la tortura, por lo menos para un lector que conoce la historia del autor y sabe de la dictadura. Quien escribe parece, como en el caso de *Memorias de la guerra reciente*, concebir los relatos en una perspectiva universal que supone a la violencia como eje de la relación entre los hombres. Otro suceso de la realidad, de escala diferente, es traspuesto a la narración: el 28 de febrero de 1986 un desconocido asesinó en Estocolmo a Olof Palme, el Primer Ministro. El protagonista se entera de lo sucedido y el saberlo desata su delirio. Se siente perseguido y se vuelve perseguidor. Como un iluminado, descubre que el magnicida no puede ser otro que su dentista, Per, y crea un plan para matarlo. Llega a un punto límite de su locura y, a partir de ese momento, comienza la marcha atrás. El dato de la realidad no funciona simplemente como una referencia temporal, histórica, social, un marco en el que la historia se desarrolla, sino que incide activamente en la intriga pues el acontecimiento perturba la conciencia y la acción del protagonista.

Mientras espera la próxima sesión del dentista con la molestia de una prótesis que le encajó a la fuerza, entiende que Per le hizo saber que era el asesino.

No podía leer, no podía pensar, no podía hacer más nada que soportar a Per en el cerebro, pasarme la lengua por el objeto extraño y mirarme al espejo. Per era como un objeto extraño en mi cerebro por el que yo pasaba la lengua. Lo odié por haberme dejado la piedra en la boca, por haberme hecho sufrir cada sesión y por haberme dejado saber que él era el asesino. Porque él había tenido interés en que yo lo supiera, obligándome a compartir su culpa. Pero no todo era tan simple como el odio, él tenía algo, o los dos teníamos algo para comunicarnos. Una oscura fuerza nos mantenía unidos después que el azar nos había vinculado. (2011: 276).

---

<sup>287</sup> En la carta, citada en nota, a Juanjo Noueched, el 25.3.87, desde Estocolmo, escribe: “Te cuento que el sueco me da como para llamar al dentista por teléfono y decirle que no puedo ir, que me cancele la hora y me dé otra”.

No hay límites en la relación del protagonista con el mundo: Per es un “objeto extraño” en su cerebro y es el magnicida. Esa superposición crea una complicidad íntima con el asesinato de Olof Palme que se potencia con las sospechas hacia los extranjeros. La boca sufriende es una caja de resonancia en la que todo se hila y cobra un sentido siniestro : la indiferencia profesional del dentista y el magnicidio. Va a la sesión y Per le saca el aparato de la boca. Luego de una semana de insomnio, el narrador siente la división interior:

Creo que las ideas de aquel período fueron como de otra persona, o por lo menos éramos dos personas que vivíamos la experiencia con Per: yo, el de siempre, y otro que también era yo, mi yo de los peores momentos. Este insistía en mostrarme cómo yo siempre había optado por la maldad, la maldad de la gente, de las cosas, por la maldad en la historia, por la mía propia. Porque, ¿qué otra cosa podía decirse de esta tendencia a lo oscuro, esta perpetua fuga que siempre intentaba? Pero mi maldad era pasiva, la resistencia, resistir en silencio y en secreto, doblegándome aparentemente a cualquiera y a todas las influencias, pero nunca someténdome (2011: 278).

Cuando hice el análisis de la narración en *Palabras rigurosamente vigiladas* no anoté el intercambio final de cartas con Per (2011 : 298). Eso refuerza el juego de identificación del dentista/torturador con su « otro ». El personaje que se manda cartas a sí mismo crea una escena de soledad y desdoblamiento que atraviesa la obra de Liscano: está en “El método” (Ov1, 2011: 76-93), escrito en la cárcel y “El trabajo de contar” (Ov2, 2011: 188), un texto de la última etapa. El narrador encuentra dentro de sí la violencia del otro e intuye que su pasividad es también la del dentista. La comprensión no genera la ruptura del lazo entre ambos.

Había en el dolor que me infligía una fuerza que no pertenecía solamente a la índole agresiva de su profesión. También había en mí una pasividad ante el sufrimiento que yo me desconocía, y que él comprendió enseguida, no era solo resignación de enfermo. El no me era ajeno y yo tampoco a él, eso era muy claro. (2011: 255).

Otro aspecto que en su momento no tuve en cuenta fue la presencia en la narración del acto de traducir y de las dificultades de alguien que no conoce la lengua del lugar en donde vive. Como lectora uruguaya que no tenía la experiencia de vivir en otra lengua y sí tenía la muy cercana de la dictadura, me saltée la barrera lingüística como un problema que la obra plantea y que ahora me parece evidente. Por ejemplo : “Había estado muy preocupado buscando trabajo. Tenía que encontrar una ocupación donde no se necesitara hablar, ni siquiera para recibir explicaciones sobre qué debía cumplir” (2011: 254).



Haré un recuento minucioso aunque no exhaustivo con el fin de señalar de qué manera se formula en el texto el problema de la lengua y la traducción. El narrador protagonista cuenta que se inscribió en un curso de sueco y que va por primera vez al dentista con una amiga intérprete. Cuando está solo con el dentista, Per, traduce sus gestos:

De inmediato tomó el torno y me lo mostró. Quería decir que iba a usarlo en mí. (2011: 248).

Cuando quitó la aguja yo estaba vertical, casi de pie, y el dolor seguía expandiéndose hacia la nuca. El dentista sonrió y dijo algo que podía significar “No es nada, ya se pasa”. (2011: 248).

Hizo un gesto que entendí quería decir que repetiría el ejercicio para ver si yo era capaz de seguirlo. “Fácil”, entendí que decía en sueco”. (2011: 250).

Hizo una guiñada como diciendo: “Todavía no has visto nada, muchacho, tengo años en esto”. (2011: 250).

Yo lo miraba a los ojos mientras él empujaba el émbolo y creo que entendió mi súplica muda (...) Se lo reconocí y agradecí en silencio. (2011: 255).

Aunque no teníamos un idioma con el cual comunicarnos, existía un intercambio, con los cuerpos, con los olores, por más que los mensajes fueran todavía burdos e imprecisos. (2011: 255).

Nos estaba costando esfuerzo interpretar los mensajes, pero una vez iniciado el proceso de comunicarnos comenzábamos a comprendernos. Cuando él se movía tan veloz en su silla, por ejemplo, yo entendía: “Tú no serías capaz de hacerlo, pero tampoco todos los que aquí vienen me han visto desplegar el juego de este modo”. (2011: 255).

Los encuentros intensos y programados con el dentista concentran el lenguaje gestual de tal manera que, a partir de la mirada del paciente, entre la sátira y el grotesco, la narración llega a pequeños clímax delirantes. Es muy teatral la situación : hay una escena (el consultorio), unos personajes fijos (dentista y paciente) y un lenguaje gestual visual que trama pequeñas situaciones dramáticas regidas por un ritmo de crecimiento sostenido. La necesidad de recurrir al lenguaje gestual se plantea también en otras situaciones. Por ejemplo cuando apurado se esconde atrás de una mujer en la calle:

Ella dijo algo que no entendí. Le pedí disculpas con un gesto y seguí detrás de Per. (2011: 256).

Las formas de desencuentro son múltiples : la atribución errónea de otra lengua o del destinatario. Al no existir el lazo de la lengua común, los intentos de compensación

pueden ser otros que los gestos. El protagonista va de vacaciones a un hotel dirigido por una pareja de campesinos:

El dueño insistía en hablarme en alemán, creo que lo hacía más porque le gustaba el idioma y mostrar que lo hablaba que por sospechar que yo era alemán. (2011: 265).

El protagonista puede equivocarse sobre a quién se dirige el que habla:

Aquella primera vez, después de una sesión corta pero intensa de torno y otros instrumentos, habló y no supe por qué me estaba gritando en la cara. Pero no se dirigía a mí sino a la ayudante que estaba en otra habitación. (2011: 250-251).

La conciencia de no poder expresarse potencia el lenguaje y puede ser una de las fuentes de la obsesión. Persiguiendo a Per, el protagonista duda de entrar a una iglesia que supone vacía o semi vacía:

Entonces se daría cuenta de que lo había seguido. Ni siquiera iba a poder mentir porque no podía expresarme. (2011: 257).

El verbo en condicional señala todo lo que no puede ser dicho:

Me habría gustado hacerle saber a Per que no debería golpearme tanto porque si bien en el momento no me dolía porque estaba anestesiado, al regresar a casa sentía la boca como una gran herida. En mi opinión habría que tratar de evitar lo desagradable para ambas partes. Acaso, pero esto ya era demasiado para decir en sueco, también la inyección podría hacerse de otro modo, porque existía el riesgo de que yo me desmayara en el momento en que el oído estallaba. (2011: 254).

Hacia el final de “Agua estancada” hay una escena que entrelaza explícitamente una situación de traducción y de abuso de poder. Per espera a su paciente con un intérprete para poder dialogar con él. El narrador-protagonista-paciente reconoce al traductor como un hombre que trabajaba en la policía. Recuerda una escena en que tuvo que ir a declarar ante las autoridades y que el intérprete “no hacía llegar exactamente mis palabras al oficial” (2011: 295). Lo encaró y le pidió que no “sintetizara” sus respuestas. Dice que utilizar “tergiversara” le había parecido “demasiado fuerte”. El intérprete dice algo oscuro que parece un chiste: “Contestó de mal modo que “un intérprete epitoma y no vierte con tara”. Y desconcierta: “Quedé sin saber que decirle”. (2011: 296). La contestación es pretenciosa porque la palabra “epitomar” no es frecuente: es un cultismo que suena mal, y desconcertante porque realiza un traslado de un campo de la experiencia a otro. La tara es

el paquete, el continente, la caja. Lo que se descuenta para saber cuánto pesa el contenido (500k, 25 de tara). Este traductor/policía es un mal traductor, alguien que no aprecia a las palabras. El intérprete parece hacer alarde de una idea de la traducción: comunica lo esencial, el contenido. Pero el recipiente, posible metáfora del significante no puede ser dejado de lado en la traducción: simplemente porque no existe el significado sin significante.

El intérprete dice que a Per lo había ganado el “susidio” durante las vacaciones. Es una palabra que Liscano decía que utilizaba su abuela que él pensaba que no tenía sentido porque su uso decayó. Quiere decir: “inquietud, zozobra”.<sup>288</sup> La palabra que llega a través del intérprete de Per pone, al final de la narración, del mismo lado a la autoridad terrible y la familiar y acentúa la sensación del protagonista de ser abandonado.

En *Palabras rigurosamente vigiladas* analicé “Agua estancada” en relación a los estudios de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*<sup>289</sup> porque puede entenderse que el relato de Liscano narra en clave grotesca y antiheroica el pasaje de un rito de iniciación que permite el crecimiento del protagonista. Hacia el final, cuando quien narra hace un balance de su relación con el dentista, dice: “en este período estaban ocurriendo cambios, era el umbral que debía atravesar, *mi umbral*”. (2011 : 301). El relato mítico de la conquista de sí a partir de la historia del héroe y las pruebas que debe atravesar está escondido en “Agua estancada”, pero la imagen del “umbral” colocada al final invita a esa lectura. Esa estructura básica y como guardada aflorará más claramente en la novela siguiente desde el título: *El camino a Ítaca*.

## 2. 6. El camino a Ítaca

*El camino a Ítaca* es la gran novela escrita por Liscano: es la construcción novelesca de mayor dimensión en el conjunto de su obra por la que crea una representación de un momento social y político de actualidad sostenido en la voz a la vez lírica y violenta del protagonista. Para el autor, es la que determina que el cotejo entre lo escrito en la cárcel y lo posterior se equilibre. Este es un balance que Liscano hizo posiblemente durante todos los años suecos y del que dejó constancia en una anotación del 24.3.1991:

---

<sup>288</sup> Tenía el recuerdo de una conversación. Quise confirmar la información y en una comunicación electrónica del 4.5.2013 me contestó : « Mi abuela decía: Andá con cuidado que yo me quedo con susidio. A lo que los hijos le respondían: Bueno, me voy tranquilo que no se queda sola ».

<sup>289</sup> C.B. *Palabras rigurosamente vigiladas*, 2006 : 152. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Hace días repasaba todo lo que he escrito: de pronto me di cuenta que todavía es mayor, en cantidad y peso, lo que escribí en la cárcel que lo que he escrito en estos 6 años de libertad. Yo siento que me falta una obra de peso escrita en libertad. O algo más difícil aún: mi concepción de la literatura se formó en la cárcel, ¿cómo hacer para modificarla? Son todavía los libros que leí en la cárcel los que más pesan en mi formación. Y como no tengo tiempo de leer nuevos libros, aquello es casi imposible de cambiar (“Alfabeto cirílico”).

*El camino a Ítaca* es una culminación en el sentido “novelesco” al que me refería antes. Si *Memorias de la guerra reciente* es la primera obra en la que se aprecia la construcción de un relato de largo aliento y si esa destreza hace también a la eficacia de la *nouvelle* “Agua estancada”, *El camino a Ítaca* es una cima y un cierre. Liscano no solo no volverá a escribir una novela de ese porte sino que el libro será un nuevo territorio de la nostalgia (como había sido por razones distintas *La mansión del tirano*). El fantasma de *El camino a Ítaca* proyectará una sensación de fracaso sobre la obra posterior, hasta que el autor comience a elaborar una estética de la autoficción, el no relato y el plagio.

El conjunto de la obra de Liscano, en sus diversas modalidades, desarrolla un pensamiento crítico, en el sentido de que no acepta una noción dada del mundo ni de la subjetividad y se adentra en exploraciones que iluminan aspectos de ambos. Ese pensamiento crítico alcanza en *El camino a Ítaca* un equilibrio, único en su literatura, entre la carga de la mirada subjetiva y la potencialidad representativa de la obra literaria.

Los lugares de encierro se reproducen en la novela -el manicomio en Estocolmo, el asilo de ancianos en Barcelona- y remiten simbólicamente a la cárcel en que la escritura tuvo origen. En 1987 Liscano trabajó tres meses en un hospital psiquiátrico. Algunas anotaciones en su diario permiten trazar el recorrido entre la experiencia vivida en el pasado y su actualización en una nueva realidad de marginación :

Ayer comencé a trabajar, por tres meses, en el hospital siquiátrico de Långbro. Casi me muerdo de cansancio y de aburrimiento, con casi siete horas de charlas en sueco. En general entendí todo, pero creo que se me escapa el 95% de lo que se habla (Cuaderno 1, 2.6.87).

El 6 de junio empecé a trabajar en la Sala 43. Ancianos seniles, casi niños. Los lugares que más conozco son los cuarteles y las cárceles, ambos muy parecidos. Ahora agrego: nada más parecido a una cárcel que un cuartel y un manicomio.

He bromeado que yo me integro sin dificultad a mi trabajo porque, si la locura es una dificultad mayor o menor para comunicarse con las cosas y los congéneres, también yo me comunico con dificultad porque no hablo sueco. Mi trabajo, además, no requiere comunicación, apenas unas frases por día. Trabajo solo en una cocina. Llega la comida en un ascensor, debo descargarla, enfermeros y cuidadores deben servirla. Previamente yo he tendido las mesas. Cuando los enfermos han terminado, lavo los platos y limpio el comedor. Así tres veces por día: desayuno a las 8, almuerzo a las 12, cena a las 4 de la tarde. Son 23 viejos, 17 hombres y 6 mujeres. El trabajo es igual al que se hacía en la cárcel. Pero, cuando me pongo lógico y organizador, creo que no hay otra forma de hacerlo. (Cuaderno 1, 15.6.87).

Es interesante el paralelismo propuesto entre la locura y el hablar mal una lengua pues pone de relieve la sensación de soledad radical que puede vivirse al no compartir la lengua de todos.

En una entrevista de Álvaro Buela, Liscano hacía referencia a su trabajo en el hospital psiquiátrico y lo vinculaba a *El camino a Ítaca*, pues Vladimir también se gana la vida trabajando un tiempo en Estocolmo en un hospital psiquiátrico y en Barcelona en un asilo de ancianos.<sup>290</sup> Pero la imagen del asilo de ancianos ya estaba en “La Edad de la prosa”, escrita en la cárcel. El 1.6.84, el narrador descarga su ironía:

Ayer al mediodía, navidad para más datos, la familia, el pesebre, gloria, gloria y paz, reconciliación, etcétera, fiesta conocida, el Ministro de Salud Pública dijo que en el asilo de ancianos había muchos viejitos que estaban de vivos y otros que se hacían los locos. Mejor dicho –trataré de ser fiel a su pensamiento-, dijo que los viejitos estaban mal clasificados. Hace un año existían más de seiscientos ancianos, ahora existen apenas más de cuatrocientos.(2010:374).

### *Génesis*

Algunas anotaciones del diario retrotraen la idea de escribir la novela al primer año de vida en Suecia. Durante una visita en Barcelona a su amigo Rodolfo Wolf, hizo con él «su fantástico reparto de cosméticos». Escribió el 24.7.1986: “He pensado en una nueva novela. Lo mejor de mí -creo- aparece cuando escribo a partir de hechos cotidianos y hago observaciones filosóficas”. (Cuaderno 1). Uno de los trabajos que realizará Vladimir el protagonista de *El camino a Ítaca*, cuando llegue a Barcelona, será envasar cosméticos.

<sup>290</sup> Álvaro Buela, « Memorias de la Europa reciente », Montevideo, *El País Cultural* No266, 9.12.94. Más adelante vuelvo a referirme a esta entrevista.

Cuatro días después, escribe: “En la próxima novela usaré el poema «La casa» y mi facilidad para comunicarme sin palabras”. (Cuaderno 1). La referencia al poema señala un tema central de *El camino a Ítaca*: la búsqueda de un hogar.

El 31.7.86 hace una anotación suelta: “Novela: Quinto centenario de América”. (31.7.86, Cuaderno 1). El trasfondo epocal de *El camino...* lo dan los Juegos Olímpicos que se realizaron en Barcelona en 1992, año de conmemoración del “Descubrimiento de América”. La idea de hacer algo con el quinto centenario volverá cuando vaya al teatro a ver una obra de Mauricio Rosencof, según anota, como cité, el 17.10.86. En este caso no sé si sigue pensando en la narración que será *El camino a Ítaca* o si la idea de hacer algo con el quinto centenario se ha desprendido de ella.

A diferencia del proceso de creación de lo venía escribiendo hasta el momento, se plantea desde el principio tema y personaje:

El 31 de julio comencé a escribir una nueva novela. Pensé en ella en España y decidí comenzar sin tener ideas muy precisas al respecto, convencido de que inmerso en las palabras iré avanzando con facilidad. Fue también una manera de romper esta inactividad que me aplasta. El primer capítulo fue mucho más fácil e interesante de lo que yo esperaba. Acabo de escribir otro y me siento a gusto con lo que hice. El tema, o el personaje alrededor del que organizaré la obra, es un exiliado uruguayo en Suecia y Europa. Esto me da perspectivas muy vastas y la oportunidad de decir mucho. Veremos si soy capaz. (Cuaderno 1. 4.9.86).

Los diarios escritos en Suecia revelan, entonces, que Liscano comenzó a escribir la obra que será *El camino a Ítaca* (1994) antes que “Agua estancada” (1990), la narración que también tiene como protagonista a un exiliado en Suecia. Le pregunté por ese comienzo interrumpido y me contestó en una comunicación electrónica el 26.3.2013:

Creo que lo que pasó fue que el entusiasmo inicial se me fue y tuve que esperar mucho tiempo para encontrar lo que quería decir. En el 86 creía que tenía una visión de Suecia y Europa. No era así, estaba muy lejos de llegar a tener noción de dónde estaba, qué ocurría, quién era yo en aquel mundo, etc.. Lo que tenía en la cabeza, recuerdo, era describir la transformación de la gente que estaba exiliada. Tenían ideas muy vagas de lo que pasaba en Uruguay, pero todos sabían qué era lo que había que hacer. Lo importante, decisivo, fue encontrar a Vladimir: uruguayo en Suecia, pero no exiliado político. ¿Pero cómo conseguía que tuviera formación política suficiente como para poder opinar? Eso se solucionó cuando encontré que era hijo de comunistas. ¿Por qué de comunistas y no de tupamaros? Porque los comunistas vivían las contradicciones mundiales y los tupamaros apenas las

locales, las uruguayas. Yo necesitaba alguien que hablara de lo que ocurría en el gran escenario mundial y no a la vuelta de la esquina de mi casa.

Cuando está programando el primer viaje a Uruguay y ya tiene escrita “Agua estancada” se plantea un trabajo de “largo aliento”, que será, aunque tal vez en ese momento no lo supiera claramente, la novela que había empezado y abandonado:

Mi interés ahora es, si pudiera, comenzar un trabajo de largo aliento, un libro de no menos 300-400 páginas. Pero ¿en qué tiempo puedo yo escribir eso? Cursos de sueco, inglés, ordenador de palabras, 7 grupos de español a la semana...Es imposible. Por otra parte, ¿qué me importa todo esto? Hay que vivir, esa es la cosa, esa es la única cosa que no se debe dejar de hacer. (Cuaderno 2, 16.2.89).

Ocho meses después, en el metro de Estocolmo, está pensando en una narración ciudadana con el modelo del *Ulises* de James Joyce :

El otro día, yendo en metro, prestando atención a mis pensamientos, descubrí que siguiendo su desarrollo de “río” podía escribirse una novela. Una especie de Ulises en el dédalo de Montevideo y Estocolmo. Sería un poco autobiográfico y me permitiría decir mucho, incorporar muchos de mis papeles dispersos, opinar. Sería una novela larga, muy larga. Quizá lo que he estado buscando, la forma que he buscado para una obra mayor. Como enseguida me recordarán a Joyce, que ya lo había escrito antes y que lo había escrito mejor, y etcétera, la alternativa es escribir a plena conciencia de qué se trata, tener a Joyce siempre presente. (« Alfabeto cirílico », octubre 4, 1989).

A fin de año de 1990 Liscano estaba de nuevo en Barcelona, fascinado por la vida de la Plaza Real que será el centro del mundo de Vladimir hacia la mitad de *El camino a Ítaca*. Sigue pensando en la posibilidad de H (Hans), “el hombre sin historia”. Vuelve a entrecruzarse la posibilidad de Hans (como a fines de 1986) con el protagonista de la que será *El camino a Ítaca*.

Hace 13 días que estoy aquí, en pasaje Madoz 2, a 20 metros de Plaza Real, en el barrio Gótico. Esto es estar en la crema, como dicen los españoles, con las Ramblas a la vuelta, comercios, prostitutas, gays y gente por la calle a toda hora.

Estoy desestabilizado, no encuentro qué hacer, y en cierto modo creo que no debí haber venido. No obstante he entrado en una reflexión que me parece puede ayudarme en los próximos meses o años, si logro llegar a conclusiones y me animo a realizarlas.

Estoy, o he comenzado a autodestruirme, a desbaratar mis posiciones, como siempre he hecho en mi vida.

Cuando consigo cierta estabilidad, un poco de reconocimiento para lo que hago, lo desarmo y recomienzo algo nuevo, de cero. Así he hecho siempre. Pero ya no más. Esto vengo repitiéndome hace días. Y tal vez para ello ha servido el viaje, para ver cómo este impulso hacia el autoaniquilamiento comienza a manifestarse” (...)“Tal vez H. Este sería el plan para los próximos años. Quisiera, creo, formar una familia y tener hijos. (28 de diciembre de 1990, « Alfabeto cirílico »).

Avanzado el año 1991 corrige “El río de las charlas” que será “El charlatán” y se refiere a la que será *El camino a Ítaca* como « la novela itinerante »:

Volví y escribí nueve hojas de la novela “itinerante”, el relato del hospital psiquiátrico. Corregí un poco “El río de las charlas”. Acabo de cenar y seguiré con algo nuevo, no sé qué. (« Alfabeto cirílico »). Agosto 6, 1991, F.82).

Para *La mansión del tirano* tuvo el título desde el comienzo; no sucedió lo mismo con *Memorias de la guerra reciente* y “Agua estancada” y, vuelve a repetirse, con *El camino a Ítaca*:

Anteayer encontré el título para mi nueva novela: El camino a Ítaca. (Febrero 11, 1993. FOLIOS SUELTOS. « Agosto 15, 1991).

Según cuenta en carta a Oscar Brando (18.1.1994), terminó la novela el 18 de diciembre de 1993 a las dos de la madrugada y dudó sobre mantener el título hallado. Hizo negociaciones para publicar la novela en Tusquets y reservar una edición uruguaya. Vuelve a referirse a la obra como “novela itinerante” y se muestra muy conciente de los valores de la novela :

Probablemente tenga otro título, ya que Ítaca no llegó a aparecer nunca en ella. Aún podría mantenerse forzando un poco la imaginación del ya atribulado lector (atribulado por la literatura, no por la novela ni por mí). Hace unos días, antes de regresar, me entrevisté con la dueña de Tusquets, y en sus manos quedaron la novela y mi destino. A mediados de febrero tendré la respuesta. En ese momento, si está interesada en publicarla, trataré de reservar una edición uruguaya para ustedes. Hasta entonces no podré decir nada.

El autor está cansado y no tiene distancia para juzgarla. Por momentos le parece un trabajo estupendo. El resto del tiempo piensa que habría que reescribirla toda. Los pocos que la han leído dicen que funciona como



novela, que es relativamente buena, muy amarga y dura. Como sabías, transcurre en Estocolmo y Barcelona y, para mi sorpresa, acabó siendo una especie de novela itinerante. Hay en ella más de cuarenta personajes, bien definidos y con nombre, y unas treinta sombras que desfilan junto a los personajes. Eso significa que en promedio aparece un personaje o sombra cada dos cuartillas y media. Los dos o tres lectores que ha tenido han encontrado en ella la influencia de “Viaje al fin de la noche”. Yo comparto esa opinión, y agregaría que también hay algo de la novela picaresca. Si todo fuera bien, es decir si funcionara como novela, significaría que me he deslizado un poco de lo que he escrito hasta ahora: tiene personajes, hay un vínculo mayor con la realidad inmediata, un realismo-pesimista, un lenguaje que nunca había utilizado. Abarca un período que uno podría ubicar entre 1988 y 1993. Lo cual permite incluir comentarios sobre los sucesos del Este de Europa, las Olimpíadas de Barcelona, la guerra de Yugoslavia, etc.”<sup>291</sup>

En noviembre de 1994 está preparando la ida a Montevideo. Planea la presentación de la novela a fines de diciembre y la co-dirección de “Tu momento en la tierra”, la versión teatral, realizada por el narrador y dramaturgo Vilhem Moberg (Suecia, 1898-1973) de su novela del mismo nombre.<sup>292</sup> Trabajaré con el teatro La Gaviota.<sup>293</sup> El día de la partida hacia Uruguay anota :

Si muero en el viaje no me importaría. He estado más de 30 años esperando este punto de mi vida. He esperado 30 años para ser Carlos Liscano Fleitas, y llegué. Ya nada me importa. (Cuaderno bordó, 16.11.94).

Llegó a Montevideo el 17 de noviembre, el domingo siguiente serán las elecciones nacionales. Como sucedió con la tapa de *Agua estancada y otras historias*, tampoco le gusta la de *El camino a Ítaca*.<sup>294</sup> En las dimensiones mínimas que tiene el Uruguay, se puede considerar que la novela tuvo una importante repercusión. La prensa le prestó atención, la elogió, entendió su actualidad. Liscano dio numerosas entrevistas e insistió en la manera que tiene la novela de opinar sobre el presente. En la entrevista citada antes de Álvaro Buela dijo que *El camino a Ítaca* era lo más parecido al realismo que había

---

<sup>291</sup> Las negociaciones con Tusquets fallaron y *El camino a Ítaca* será editada en Montevideo el 2 de diciembre de 1994.

<sup>292</sup> Director: Arne Andersson; líder del proyecto: Leif Svensson; traductor: Carlos Liscano. Moberg es el autor de la trilogía *Puertas abiertas*. De ella salieron las películas “Los emigrantes” y “La nueva tierra” dirigidas por Jan Troell y protagonizadas por Max Von Sydow y Liv Ullmann. (*El país*, Montevideo, 18.8.94).

<sup>293</sup> Su traducción de la obra será editada al año siguiente. *Tu momento en la Tierra*, traducción de *Din stund pa jorden*, de Vilhem Moberg. Montevideo, Cal y Canto, 1995.

<sup>294</sup> Anotó en el Cuaderno bordó, el 25.11.94: “La próxima semana sale “El camino a Ítaca”. Ayer la editorial me mostró la portada. Es espantosa, tanto o más que lo de “Agua estancada”. Es la última vez que permito que otros decidan sobre la tapa de mis libros.”

escrito.<sup>295</sup> Destacó también, en otra oportunidad, la diferencia, en relación a su producción, en la manera de concebirla. En la charla citada anteriormente que dio en el taller de Helena Corbellini, en julio de 1996, contó:

¿Cómo empiezo a escribir? Generalmente parto de una frase. Salvo en *El camino a Ítaca*. Ahí tenía un tema. Quería describir Europa en 1992 y a un uruguayo bastante menor que yo. Lo difícil era meterme en la psicología de un joven de diecinueve años de edad. Nunca quise pensar en la psicología de un personaje; pero en esa novela sí porque es una novela realista, ajustada a una geografía, a hechos históricos, a un tiempo determinado. En las demás no me importa nada la psicología del personaje.<sup>296</sup>

Sus palabras sintetizan la excepcionalidad de *El camino a Ítaca* en el conjunto de su obra pues crea una situación histórica y social precisa, una trama y un protagonista al que se le pueden atribuir rasgos de carácter.

### *Violencia y desarraigo*

*El camino a Ítaca* cuestiona la noción de patria de una manera que solo podría encontrar un antecedente en *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. Aunque no haya sido la intención primordial del autor, la violencia política y

---

<sup>295</sup> Álvaro Buela, “Memorias de la Europa reciente” (entrevista), Montevideo, *El País Cultural* N°266, 9.12.94. Transcribo algunos fragmentos. Dice Liscano: “El tema de la novela es la búsqueda de ese lugar donde hay un fuego y una mujer esperándonos, y que todos buscamos a través de la vida (...) Esa puede ser una forma de leer *La Odisea*: de lo contrario, no se justifica que un tipo -Odiseo o Ulises- pase lo que pasa para llegar a una aldea donde hay una mujer tejiendo, que es todo lo que hay. Si tuviera que definirla, diría que es la novela de la búsqueda del sitio que uno quiere ocupar, o del sitio que uno sabe que lo está esperando sobre el planeta”.

A.B. le pregunta sobre la Ítaca interior y exterior. Dice CL: “Sí, la novela intenta mostrar que la Ítaca puede estar fuera, pero que también hay una Ítaca interior que uno seguirá buscando hasta arreglar la propia vida sentimental, lo que tiene que ver con los padres o las cuentas con el mundo y el pasado. A veces es solo esa paz interior del espíritu religioso. Quisiera creer que ello no afecta solo a Vladimir, sino que nos aqueja a todos”.

AB señala como momento clave cuando Vladimir asiste a la muerte del anciano en el hospital. CL le dice que él escribe por trozos. Le dice que la muerte del anciano es la culminación de una etapa y que ese es uno de los “fondos” de Vladimir.

AB le plantea si es la narración de una fuga o de una búsqueda. CL le contesta que ambas tienen en común el movimiento. “Vladimir tiene que probar el mundo, dar vueltas hasta encontrarlo, y le pasa lo que a todos: lo que buscamos ya lo tuvimos, y no lo vimos cuando lo tuvimos. Es como descubrir que uno tuvo el amor a los dieciocho años y no se dio cuenta”.

CL dice que en *El camino a Ítaca* hay más libertad que en su otra obra y agrega: “Hay, además, un relato indirecto donde por ejemplo los diálogos no funcionan como diálogos sino que están filtrados por el personaje”. Es la presencia absoluta del personaje, agrega.

<sup>296</sup> Antonio Corti, “Las palabras y las falsas seguridades”. “Importante escritor en Maldonado”, Maldonado, *Estediario*, 19.7.1996.

social vivida por la sociedad uruguaya, el sentimiento de fracaso de una generación, está en la base de la voz antripatriótica, hiperindividualista y lumpen del protagonista de la novela.<sup>297</sup> La voz del narrador-protagonista, acusadora y obsesiva, condena el mundo que ha heredado: el “creado” por la generación política de Liscano, la que quiso hacer la revolución y fracasó. El autor logra colocarse de manera convincente en una generación posterior a la suya. Los coetáneos del autor están representados en la novela por los padres de Vladimir: unas figuras desvaídas y poco convincentes. El tono brusco y cortante de Vladimir, su aparente incapacidad para desplegar una elaboración intelectual, una explicación de lo que le sucede a él y al mundo en que está hace patente un cisma ideológico y cultural que la novela supone. En este sentido, el discurso del narrador parodia un discurso ideológico que propone a la entrega, el esfuerzo, la excelencia, el deber moral como valores últimos. Contra ese discurso, el del narrador es el del irresponsable, el que no quiere aceptar el pasado de sus padres ni el propio.

Los recuerdos del pasado del protagonista son escasos, surgen abruptamente y con ferocidad, en algunos diálogos, en los que se repite el deseo de no hablar de “eso” y la violencia que genera la mínima evocación. Por ejemplo, cuando el protagonista se pelea con su mujer sueca se plantea un conflicto de interpretaciones:

Para Ingrid mi mal humor se debía a la nostalgia por mi país, a las ganas de volver a casa, al paisaje conocido. Yo odiaba ese argumento, me enfurecía, me enfurecía cada vez que lo usaba. Pero fue discutiendo con ella que descubrí hasta qué punto aquel país había dejado de interesarme. Creo que nunca sentí nada por mi país, desde que me conozco, absolutamente nada, más que un poco de desprecio. Y creo que fue mi padre el que hizo que no me interesara, y también mi madre.<sup>298</sup>

Después sigue el recuerdo de una infancia con padres presos, recorriendo cuarteles, en manos de otros. Es de los pocos recuerdos del pasado que aparece en la narración. Parece un “tópico” del hijo de militantes políticos. Lo que dice va en contra del discurso idílico de la militancia perdida.

Cuando después de haber abandonado a su pareja, Vladimir se encuentra en Barcelona sin papeles, en busca de trabajo llega a otro uruguayo: un “político” en las

---

<sup>297</sup> Josefina Ludmer señaló la presencia de un discurso antipatriótico en los narradores latinoamericanos de la última generación en *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.

<sup>298</sup> Cito por *El camino a Ítaca*, Barcelona, Montesinos, 1997: 56.

categorías de los emigrados, que se abusa de la situación para hacerlo trabajar por un sueldo bajísimo. El narrador-protagonista se acuerda de su “patria”:

Entre él y yo se abría el abismo de las categorías. La suya me era inalcanzable. Había que esperar a que allá, en el país de las estatuas ecuestres y las calles con nombres de políticos, los buenos militares se decidieran a instalar otra dictadura para que yo pudiera llegar a la categoría de aquel señor de las cremas. Otros doce años de dictadura en Uruguay y yo me transformaba en el number one de los refugiados (1997: 124).

En otra oportunidad, cuando se encuentra malviviendo en Barcelona, asiste a una fiesta. Está solo sentado en un balcón y se acerca un español e inicia un diálogo:

¿Y de qué país le había dicho yo que era?  
 Es que todavía no se lo había dicho.  
 Ah, perdón, tal vez no tenía ganas de hablar.  
 No, no quería decir eso. Yo era de un país allá muy lejos, que casi no existía. O por lo menos no existía para mí.  
 - ¿Argentina?  
 No exactamente. Yo era de un país gris, poblado de gente gris, al cual no quería volver, y cuyo nombre no podía pronunciar.  
 - Uruguay, entonces.  
 Que no pronunciara nombres, por favor, que me iba a estropear la noche, el paisaje.  
 Le parecía cómico que me expresara de esa forma sobre mi país.  
 Es que no era mi país, era un país de otros, yo solo había nacido en él. Una casualidad. (1997: 198-199)

En la novela, lo único común a todos los inmigrantes es la guerra, la pelea de todos contra todos. La visión del narrador es devastadora en esa violenta nivelación. La política no mejora a la gente ni su perspectiva. Los que se han exiliado por razones políticas no son más sabios ni tienen una mirada diferente del conjunto de buscavidas que puebla el barrio de Rinkeby en Estocolmo o la Plaza Real de Barcelona. En lugar de ser una posibilidad de comprensión, la política se vuelve una forma más de discriminación. De esta visión surge la noción de un discurso antipatria.

En Rinkeby, el barrio donde yo alquilaba, vivían los inmigrantes, miles, lleno de inmigrantes. Yo nunca había imaginado que pudiera existir tanta gente de tan diversos países sobre la Tierra, ni que se hablaran tantas lenguas diferentes (...) Todos los latinoamericanos que yo conocía eran refugiados políticos. Muchos de ellos llevaban años viviendo de ese cuento. La cosa con los refugiados políticos estaba siempre presente entre los

latinoamericanos. Llegados al tema cualquiera de ellos hacía notar la diferencia entre un refugiado como se debe y este sujeto, que había acabado en Suecia solo porque buscaba la entrepierna de una sueca. Para ellos había una distancia insalvable entre nuestros niveles. (1997: 35-36)

### *Nuevos Ulises*

En una novela once años posterior a la primera edición de *El camino a Ítaca* titulada *El síndrome de Ulises* (Seix Barral, 2005) el colombiano Santiago Gamboa contó, a partir de una primera persona autoficticia, la vida de unos inmigrantes pobres en París. Gamboa se enteró de la existencia del “síndrome de Ulises” leyendo un artículo de la prensa española sobre una enfermedad reconocible en los inmigrantes causada por el miedo y la inseguridad de su situación.<sup>299</sup> Fatiha Idmhand puso en relación la novela de Liscano con la de Gamboa. Señaló la dimensión más psicológica de esta última, y analizó *El camino a Ítaca* en relación al mito de Ulises, a la figura del meteco y a la definición de extranjero que proporciona *La Ilíada*: el término “bárbaro” que surge de la escucha de la otra lengua como onomatopeya, desprovista de sentido. Me interesa retener del trabajo de Idmhand su análisis de los procesos de reproducción de la exclusión entre los inmigrantes, los bárbaros que construyen sus propios bárbaros, y los pasos, marcados en la narración, que van pautando el pasaje de Vladimir a un exilio dentro del exilio: “un viaje hacia sí mismo y hacia el inconsciente de los hombres, un viaje de orden celiniano esta vez, al mismo tiempo en que numerosas alusiones no dejan de hacer eco a la llegada de Bardamu a Vigny-sur-Seine, al instituto psiquiátrico del doctor Baryton” (trad.mía).<sup>300</sup> Idmhand señala también que el estilo de Liscano amplifica la realidad violenta y en guerra de los inmigrantes y dice que “como una lupa” los metecos reenvían a la sociedad la imagen de sus defectos. La imagen de la “lupa” me parece muy buena para dar cuenta de ese realismo negro y excesivo de la novela de Liscano. La lupa es la metonimia de los ojos cargados del

<sup>299</sup> Silvina Frieri, “La geografía literaria nunca coincide con la de la realidad”, entrevista en *Página12*, Buenos Aires, 21.11.2005.

<sup>300</sup> Fatiha Idmhand, « Heureux qui comme Vladimir... Portrait d'un migrant par Carlos Liscano », en Orecchia Havas, Teresa et Giraldi Dei Cas, Norah, (éd./ed.), *Sujets migrants : rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains/Migrantes : encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Peter Lang, Collection : Liminaires - Passages interculturels - volume 22, Bern, 2012 : 203-233. « un voyage vers soi et vers l'inconscient des hommes, un voyage d'ordre célinien cette fois, alors que nombre d'allusions ne manquent pas de faire écho à l'arrivée de Bardamu à Vigny-sur-Seine, dans l'institut “psychothérapique” du docteur Baryton ».

narrador que escribe después de haber vivido una experiencia límite y que no deja de preguntarse por el sentido de la vida.

La historia de las apropiaciones del héroe griego es muy extensa: Ulises ha tenido a lo largo de los siglos defensores y detractores. “La navegación de Ulises” de Juan Ruiz Alceo, escrita hacia 1621, “es la primera obra dramática en español sobre el héroe homérico y sus aventuras”. Ricardo Arias en un trabajo sobre la obra trazó el recorrido de las opiniones a favor y en contra de Ulises<sup>301</sup>: Píndaro fue el primero que arremetió en contra “apodándole de mentiroso, insidioso, calumniador y envidioso” (1993: 4). Siguiéron los juicios negativos de Gorgias , Eurípides y Virgilio. Séneca fue ambivalente. Según Arias, Teógenes de Regio fue el iniciador de una línea de interpretación alegorizante de Homero que se va a manifestar entre otras muchas variantes en la visión de Dante al crear un Ulises símbolo del deseo y el pecado de saber. “La navegación de Ulises” representa “la historia espiritual del cristiano que en tono menor duplica, con sus ingratitudes y reconciliaciones alternantes, la historia espiritual de la humanidad, del Hombre, de Ulises...” (1993: 34). En la obra de Ruiz Alceo, el retorno a Ítaca es el triunfo de Dios: “Termina el desorden y se restaura el cuadro armónico del Hombre y sus facultades”.

Lejos de propiciar una lectura alegórica, la novela de Liscano, plantea simbólicamente un proceso de búsqueda personal y metafísica aunque no esté encuadrada en una fe. En ese “camino” de búsqueda espiritual tal vez no deba descartarse que Vladimir pueda aludir al personaje de *Esperando a Godot*, la gran obra de Samuel Beckett, admirada por Liscano. El nombre del protagonista es altamente significativo. Al ser hijo de padres comunistas remite inevitablemente a Vladimir Ilich Lenin. Es una práctica popular en Uruguay que los padres pongan a sus hijos el nombre de personas o personajes admirados. Si buscamos el nombre en la Enciclopedia de los nombres propios<sup>302</sup> Vladimiro es un nombre eslavo que quiere decir “señor del mundo”. El dato funciona como ironía, voluntaria o involuntaria, pues el Vladimir de la novela es un sujeto dividido, siempre en diálogo discordante consigo mismo y la última imagen suya que la narración propone es la de un mendigo.

El Vladimir desharrapado soñando y maldiciendo en la Plaza Real de Barcelona tiene algo de la figura del filósofo cínico y algo también del mendicante que no busca a Dios ni espera a Godot, pero hace evidente el sinsentido de la vida en sociedad al llegar a

<sup>301</sup> Ricardo Arias, Edición, introducción y notas a *La navegación de Ulises* de Juan Ruiz Alceo, Kassel, Edition Reichenberger, 1993 .

<sup>302</sup> Josep M. Albaigès, *Enciclopedia de nombres propios*, 2ª edición, Barcelona, Planeta, 1996. (Primera 1995).

materializar la nada en medio del ir y venir de la plaza. Se podría interpretar que el personaje encara una ambición de sacralidad, más allá de toda religión y que ella alimenta el exceso de la voz profanadora y antipatriótica de la novela a la que aludimos antes.

*Ulises: del héroe al pícaro*

Tzvetan Todorov ha señalado que Ulises representa un modelo de héroe diferente a Aquiles:

no más el poder sino la astucia y la razón. La *Odisea* consagra el triunfo de Ulises: más que deber elegir, como Aquiles, entre una vida larga pero sin gloria y una muerte gloriosa, ilustra la posibilidad de quedarse con las ventajas de las dos posibilidades: adquiere la gloria (la existencia misma de la epopeya lo demuestra), y también conserva la vida y envejece apaciblemente entre los suyos. (trad. mía).<sup>303</sup>

Las virtudes de Ulises, la astucia y el pragmatismo, son las que se necesitan para sobrevivir en tiempos no heroicos. Si se pone en la mira el amplio espacio de los “fuera de la ley” de las sociedades del presente: los inmigrantes sin papeles que inevitablemente conviven con la delincuencia, aunque busquen trabajo y establecerse, es posible entender de qué manera Ulises, el héroe del mito, puede transformarse en el pícaro. En la precariedad y el rechazo, los parias de las sociedades desarrolladas, esos inmigrantes que sueñan con el imposible retorno, logran vivir en la “invisibilidad” gracias a las “tretas” que son capaces de urdir en su lucha por existir. La novela picaresca dio voz a quien no la tenía. De la misma manera, la de Liscano, narrada en primera persona, recoge el desasosiego, la turbulencia de quien habla sin que la sociedad le haya otorgado el derecho a hacerlo. Como en la picaresca, la narración adopta la forma de una autojustificación ambigua de una vida de moral, por lo menos, dudosa. Ese desplazamiento del mito homérico a una forma de picaresca está intermediada, en la obra de Liscano, por una reapropiación de algunos elementos del pensamiento cínico. Ulises tuvo “muy buena acogida entre los cínicos”, anotaba Ricardo Arias en el trabajo citado. (1993: 5).

---

<sup>303</sup> Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994 : 56. « Non plus la puissance mais la ruse et la raison. L'*Odysee* consacre le triomphe d'Ulysee: plutôt que de devoir choisir, comme Achille, entre vie longue mais sans gloire et mort glorieuse, il illustre la possibilité de garder les avantages des deux termes : il acquiert la gloire (l'existence même de l'épopée le prouve), mais garde la vie et vieillit paisiblement parmi les siens ».

Recurrir a la filosofía es imprescindible porque si bien *El camino a Ítaca* alude a la Europa de los años noventa y a la situación política y social de los inmigrantes provenientes del tercer mundo, solo un aspecto de la novela puede explicarse por su voluntad de representar una realidad concreta. El protagonista, Vladimir, será uno más entre los inmigrantes y los marginados, pero él había elegido la marginalidad antes de irse de su país. Es un hijo de la clase media de izquierda uruguaya que se desclasa (la carrera no terminada, los problemas con la droga) y después tiene que huir. Vladimir rechaza la cultura universalista y cosmopolita de sus padres pues notoriamente ella no les sirvió para entender el mundo en que vivían. El irracionalismo, el vitalismo es la respuesta a la negación de la realidad que realiza el padre. Paradójicamente, con un discurso antiintelectual, Vladimir no puede dejar de pensar. Hay algo “filosófico” en su negación incesante.<sup>304</sup>

Las figuras de los filósofos cínicos han adquirido hoy una presencia renovada. En junio de 2011 se organizó en el Palais des Beaux Arts de Lille una exposición “Portraits de la pensée” que, entre otros, asumió el desafío de exhibir la posibilidad de pintar el pensamiento. La representación de figuras de filósofos cínicos fue muy importante. Algunos cuadros de José de Ribera, de Luca Giordano, de Johannes Moreelse mostraron la carnalidad del filósofo, su pobreza, su risa, su desprejuicio.<sup>305</sup> Los harapos con que están vestidos, su no adecuación a ningún canon de belleza o de “porte” permite la identificación del pensamiento con la marginalidad. En *El camino a Ítaca* el narrador va un poco más allá e irónicamente llama filósofo al que roba para sobrevivir.

El Polaina, como yo le decía, robaba todo lo que podía, cuando podía, y a quien fuera. Comía todo lo que le entraba en el estómago aunque le hiciera mal y a las dos horas tuviera que vomitarlo. Sabía todo lo que hay que saber y aún mucho más. Era un tipo que buscaba la verdad de la vida, y además la encontraba. Era un filósofo, nada le importaba. O mejor, le importaba él, y todo lo que pudiera llevarse consigo, en las manos, en los bolsillos, puesto o comido. Yo me sentía como un niño a su lado. (1997: 40)

---

<sup>304</sup> El cuento “Hombre que no sabía cómo hacer” contrapone al hombre que piensa, que se hace una pregunta a los hombres en general que se afanan tras algo. “No sé si todo el mundo se daba cuenta de lo poco que yo tenía, pero me parecía que sí. La gente iba llena de cosas, de ropa, de paquetes, de objetivos” (Ov2, 2011: 32). Es un relato muy breve; en el cierre, el protagonista está sentado en una plaza pensando. Inevitablemente se superpone la imagen de Vladimir.

<sup>305</sup> Me refiero, por ejemplo a Esopo (óleo sobre tela) de José de Ribera, Diógenes con la linterna (óleo sobre tela) de la Escuela española del siglo XVII, Demócrito, el filósofo que ríe (óleo sobre tela, hacia 1630) de Johannes Moreelse, Demócrito (óleo sobre tela, 1628) de Hendrick Ter Brugghen, El filósofo Crates (óleo sobre tela, hacia 1660) de Luca Giordano en *Portraits de la pensée*, sous la direction d’Alain Tapié et Régis Cotentin, Palais des Beaux Arts de Lille, Nicolas Chaudun, 2011.



La filosofía cínica, surgida en Grecia en los siglos IV y III A.C. tiene a Diógenes por fundador. En un cuadro de autor desconocido, del siglo XVII (ver nota anterior), aparece con la lámpara con la que, se decía, recorría la ciudad en busca de un hombre. Nadie confundiría al protagonista de *El camino a Ítaca* con un filósofo, pero su actitud de negación y provocación forma parte de una línea de la obra de Liscano que, en conjunto, puede identificarse con la filosofía de los cínicos. Se plasma en una voz « rea », con personajes desclasados<sup>306</sup> que confrontan los valores de la sociedad burguesa.

Vladimir muestra la cara oculta, injusta, miserable y violenta de una Europa que se quiere representante del pensamiento y los derechos humanos.<sup>307</sup> No puede tener un discurso límpido, su voz está atravesada por contradicciones y turbulencias. Creo que puede señalarse un común elemento anticivilizatorio entre la postura cínica y la del narrador de *El camino a Ítaca* en la búsqueda de lo natural y animal. Es distinta a la posibilidad de encuentro místico con la naturaleza que plantea *Memorias de la guerra reciente*. Suzanne Husson explica que para el cínico el animal está más adelantado que el hombre pues lleva en todas las circunstancias una vida feliz y conforme a la naturaleza sin arriesgarse a ser corrompido por la civilización.<sup>308</sup>

El diálogo *Le Neveu de Rameau* escrito por Denis Diderot ha sido considerado como un momento de reapropiación del pensamiento cínico. La obra plantea una conversación entre un “Yo” y un “Él” en el que el primero se identifica con el filósofo y el segundo con el sobrino de Jean-Philippe Rameau, compositor célebre. Una línea de interpretación plantea que la obra pone en escena dos caras de un mismo sujeto: la del “Él”,

---

<sup>306</sup> Otro ejemplo podría considerarse el personaje de historieta creado por Liscano llamado El Tarumba : *soy el tarumba les presento es al ñudo rempujar. Monólogo de mi socio carlos liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2003. Los rasgos se mantienen en el cuento “El Tarumba” publicado en *Oficio de ventriloquia 2* (2011).

<sup>307</sup> Slavoj Žižek en « La violence entre fiction et fantasme. Vers une théorie lacanienne de l’ideologie » en *L’Atelier Hors Série des Carnets de Lille*, 1995-1996, analiza la operación que realizan los cínicos de una manera que explica la perduración y la actualidad de esta perspectiva: “Le cynique se moque de la loi publique, depuis son envers obscène qu’il laisse par conséquent intact. Pour autant que la jouissance qui soutient cet envers obscène soit structurée par les fantasmes, on peut aussi affirmer que ce que le cynique laisse intact, c’est l’arrière-fond fantasmatique du texte idéologique écrit et public » (1995-1996: 79). Žižek quiere demostrar que la violencia entre la ficción y el fantasma no es solo un asunto personal o privado sino que atañe también a la vida política. Sostiene que los Balcanes actúan como el inconsciente de Europa. El lugar donde el sexo, las pasiones, la violencia actúan de manera “natural” y “verdadera”. Termina su ensayo señalando de qué manera los ex yugoslavos pagan en carne propia el precio de ser la materia de los sueños europeos.

<sup>308</sup> Según señala Suzanne Husson, Diógenes piensa que puede y debe llevar por sí su propia investigación sobre la virtud y la felicidad. Esta investigación no se realiza solo por la razón (logos) sino que también recurre a ponos (la obra práctica), a la vez sufrimiento y trabajo, que nos permite enfrentar personalmente las necesidades de la naturaleza, a fin de comprender sus normas. Ver Husson, Suzanne, *La République de Diogène. Une cite en quête de la nature*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011 : 8.

disoluta y subversiva sería la que habitualmente queda escondida. El poeta y ensayista español Félix de Azúa hizo su tesis doctoral en Filosofía sobre *Le Neveu de Rameau*. Un dato más para subrayar la actualidad de este pensamiento. Dice que, en el largo proceso de escritura de la obra, Diderot “descubre que en el espíritu de Diderot hay un Rameau subterráneo esperando aflorar”.<sup>309</sup> Por eso no la edita, dice, e interpreta:

Tan sólida es la delirante exposición de Rameau que bien podría pasar por obra de un filósofo. ¿Será posible, parece pensar Diderot, que en esta excrecencia social viva un filósofo subterráneo? ¿Puede la sinrazón, la chifladura, el desorden, el absurdo, mantener un discurso, un razonamiento que ponga en duda la razón, la cordura, el orden, el sentido del filósofo? (1996: 128)

El discurso antipatria no es homogéneo ni pretende serlo. La enunciación de Vladimir pone en escena la dualidad del sujeto que, en su versión más simple, parece dividirse entre el que quiere quedarse y el que quiere irse. Esa contraposición no tiene el mismo sentido en todas las circunstancias que el sujeto atraviesa. Cuando está en Uruguay el irse puede ser una huida y el quedarse lo contrario ; pero cuando está en la Plaza Real de Barcelona, el irse parece la posibilidad de asumir una relación de pareja y la paternidad, mientras el quedarse es continuar el proceso de autodestrucción o de liberación final gracias al total desasimiento de la muerte. Esa ambivalencia mostrada es una manera de señalar que el sujeto que tiende a la reproducción de lugares comunes y que parece rehuir toda elaboración conceptual compleja no es un sujeto simple. No hay sujeto simple. El desarraigado, el exiliado, el marginado sufre la mirada simplificadora, pero no es un sujeto reductible a una suma de necesidades como querría una mirada exterior compasiva o colonizadora.<sup>310</sup>

Vladimir, sujeto del tercer mundo asume una voz conflictiva en todos sus registros: hacia el lugar de acogida, hacia los otros que están en su misma situación, hacia sí mismo. En ese espacio de lucha que crea la enunciación se da la pelea por un lugar que se parece al

---

<sup>309</sup> Félix de Azúa, “El sobrino de Rameau: introducción” en *El aprendizaje de la decepción* (Selección de artículos al cuidado de J.Á. González Sainz), Barcelona, Anagrama, 1996 : 129. Puntualiza datos sobre la génesis del texto: fue escrito entre 1761 y 1779 y publicado, en forma póstuma, en 1805, en alemán, traducido por Goethe.

<sup>310</sup> Bhabha dice que para analizar la “diferencia cultural” hay que estudiar las posiciones de enunciación. “L’objectif de la différence culturelle est de réarticuler la somme des savoirs du point de vue de la position significative de la minorité qui résiste à la totalisation (...) Le sujet du discours de la différence culturelle est dialogique ou transférentiel sur le mode psychanalytique. Il se constitue à travers le locus de l’Autre qui suggère à la fois que l’objet de l’identification est ambivalent et, de façon plus significative, que l’acte d’identification n’est jamais pur ou holistique, mais s’effectue toujours par un processus de substitution, de déplacement ou de projection » (*Les lieux de la culture*, p. 255).

espacio que marca el animal como territorio propio. No tiene nada que ver con una noción de patria o nación, es algo mucho más primitivo, es el espacio vital para sobrevivir que el inmigrante no tiene garantizado. Tal vez más que antipatriótico, el discurso de Vladimir sea, en un sentido más general y foucaultiano, antidisciplinario. Hay una acusación muy marcada al funcionamiento “normal” de las sociedades actuales con sus asilos, manicomios, cárceles, y sus inmigrantes.

*La literatura, el encierro, la parodia*

El título de *El camino a Ítaca* identifica un hipotexto<sup>311</sup>, *La Odisea*, y la frase inicial otro: *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline: “Ça a débuté comme ça”. “Todo empezó yo no sé cómo”, dice *El camino a Ítaca*. Convoca aquel comienzo con una negación que impone la incertidumbre. Una inversión que puede interpretarse como una sobreimpresión de la voz celiniana, otra “lupa” para leer los textos admirados. El lazo que la novela establece con la obra señalada desde el título, *La Odisea*, es leve : el anhelo de regreso al hogar atraviesa *El camino a Ítaca*, pero la realización de ese deseo, a diferencia del hipotexto griego, queda en la ambigüedad. Las anotaciones del diario que el autor llevó en Suecia, citadas antes, revelan que tuvo presente al *Ulises* de James Joyce, tal vez, fundamentalmente por la libertad con que el irlandés ejerció la parodia.

El protagonista de *El camino a Ítaca* no pertenece a un mundo “elevado” como el de *La Odisea* y su estilo tampoco lo es, y eso tiene que ver con el cruzamiento, como ya anotamos, con la filosofía de los cínicos, con la picaresca y también con *El viaje al fin de la noche* de Céline. Más allá de los paralelismos en la historia que es posible rastrear entre la novela del francés y la del uruguayo (el artículo de Idmhand citado lo hace), Liscano encuentra en Céline un tono que podría calificarse de plebeyo y fatalista: recupera una oralidad de suburbio y desde ese registro cuenta su experiencia del mundo. Es la voz del narrador, Vladimir, la que se escucha todo el tiempo en la narración. No hay ninguna posibilidad de “objetividad”. El lector está siempre dialogando con esa voz excesiva. Uno de los recursos para lograr la omnipresencia es contar los diálogos, abundantes, siempre en la perspectiva del narrador conservando al mismo tiempo la inmediatez del habla. Por ejemplo en la citada conversación con el andaluz madrileño en la fiesta:

---

<sup>311</sup> Gerard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982 : 8. “Hypertextualité”: “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire ».

¿Nos conocíamos?  
 No, yo no creía que nos hubiéramos encontrado antes.  
 ¿No era yo de Madrid?  
 No, claro que no, por mi acento, ¿no lo notaba? (1997: 210).

Linda Hutcheon ha llamado la atención sobre la incidencia de las formas paródicas en la visibilidad actual del escritor.<sup>312</sup> La dimensión pragmática puesta en juego por la parodia exige la presencia de la enunciación y por lo tanto del escritor y el lector. La ironía y la parodia apuntan a una relación entre los textos al mismo tiempo en que señalan al mundo: sacuden al lector-decodificador exigiéndole un juicio. Esta literatura paródica de Liscano, despatriada y desclasada, es fuertemente interpelante.

Hutcheon señala también que la parodia es propia de los períodos culturales sofisticados porque descansa en el entrenamiento del lector, en su archivo y su competencia (2000: 19). *El camino a Ítaca* no se cierra a la perspectiva de un lector culto, cada vez más escaso; la obra puede ser leída sin que sea necesario realizar ninguna conexión con los otros textos convocados.

### *Ritos de pasaje*

Contra la noción de avance, la ruta del protagonista de *El camino a Ítaca*, que no puede dejar de moverse, traza el dibujo de la espiral: Montevideo, Río de Janeiro, Estocolmo, Barcelona, ¿Estocolmo? Ese movimiento en *El camino a Ítaca* puede interpretarse como exilio dentro del exilio según analizó Fatiha Idmhand en el trabajo citado, en el que anotó como un paso de iniciación hacia el adentro la relación que establece Vladimir con el Ingeniero en el asilo de ancianos de Estocolmo. Vladimir admira al Ingeniero por su fuerza para no entregarse: “vivía en la contemplación de cosas menudas, intrascendentes” (1997: 90). La afirmación hay que entenderla en función de una especie de apología de “la vida retirada” que recorre la obra de Liscano. Parece un anticipo de lo que el escritor descubrirá en Melilla, en la chacra en la que habitó entre 2004 y 2013. Algunos de sus personajes andan por un mundo ajeno y reconocible, otros por un espacio

---

<sup>312</sup> Linda Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

vacío y absurdo<sup>313</sup> y todos son atravesados por un anhelo de quietud, de encuentro pacífico del hombre con sus cosas y consigo mismo.

El desplazamiento en *El camino a Ítaca*, al ser exterior e interior, abre la posibilidad de la liberación. Los lugares de encierro “real” o virtual (la no ciudadanía) en la novela son representaciones de la realidad y nudos simbólicos de una obra fundada en el despojamiento y la inversión. La novela plantea continuamente el movimiento y su anulación. El viaje remite simbólicamente a la búsqueda y los hallazgos se realizan en momentos de detención. Por eso también no hay cierre de la novela. El final es ambiguo: no sabemos si la búsqueda de Vladimir termina con el desasimiento total o si ese estado de ensueño y pérdida del sentido de realidad es el paso previo a un nuevo camino. La narración termina con la inmovilidad de Vladimir, soñando en la Plaza Real lo que está contado al inicio: el viaje en tren y su encuentro con la polaca. La novela puede ser la historia del sueño de Vladimir. También es posible pensar que la historia no tiene fin, pues continúa en el comienzo: el protagonista está en marcha, en un tren. Regresar es un movimiento que no termina.

En un mundo sin utopías, tal vez se hagan más visibles las heterotopías, como las estudió Michel Foucault<sup>314</sup>, quien distingue, entre otras, las heterotopías de desviación, de las que son ejemplo las cárceles, los manicomios, los asilos. Foucault señala también que algunas “heterotopías son al mismo tiempo heterocronías (plantean un tiempo diferente) y pone como ejemplo los cementerios, las fiestas y las ferias. La fiesta de “maricas” a la que asiste Vladimir<sup>315</sup> tiene un sentido ritual de iniciación, pues en ella suelta su lengua y su cuerpo (habla y baila hasta perder la conciencia) y se enferma. La fiesta es un hiato y como tal una posibilidad liberadora. Es otro tiempo que convive con el habitual insertándose en él y desplazándolo. La fiesta, como los lugares de reclusión<sup>316</sup>, crea la situación de espejo que hace que Vladimir tenga un momento de autoconciencia<sup>317</sup>, antes de perderla. En otro

---

<sup>313</sup> Fundamentalmente los personajes de su teatro.

<sup>314</sup> Michel Foucault, “Des espaces autres”, Conferencia 14.3.1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité No 5*, octubre 1984 en [foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heterotopia.fr.html](http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heterotopia.fr.html)

Michel Foucault dice que las utopías son emplazamientos sin lugar real que tienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o invertida. Pero que existen otros lugares, reales, que son una suerte de contra-emplazamientos. Llama a estos emplazamientos, por oposición a las utopías, heterotopías.

<sup>315</sup> Antes cité fragmentos de diálogo de esa fiesta.

<sup>316</sup> Como señaló Fatiha Idmhand Vladimir se mira en el Ingeniero recluido en el manicomio en Estocolmo.

<sup>317</sup> Dice Foucault en el artículo “Des espaces autres” : “...et je crois qu’entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d’expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c’est une utopie, puisque c’est un lieu sans lieu ».

fragmento de la conversación ya citada con un andaluz que vive en Madrid y que es “un aficionado al helenismo” Vladimir se reconoce como “meteco”. En un diálogo por momentos ferozmente irónico, ante los ojos de ese otro, cuenta su historia. La borrachera y el “chorro de palabras” llegan a un paroxismo:

Siempre había soñado con un día desatar todos los nudos y dejarme ir. No así, no formulado de ese modo, pero sabiendo que debía existir alguna forma de llegar hasta el que uno de verdad es, sin prejuicios, sin concederle nada al hombrecito de cada día. Llegar a ese que uno ha entrevistado a veces en el espejo (1997: 215).

Marc Augé ha estudiado el sentido ritual del viaje y ha señalado que lo que nos enseñan los ritos es que la construcción de sí y el encuentro con los otros son indisociables.<sup>318</sup> En este sentido, la relación de Vladimir con el Ingeniero y el diálogo que mantiene con el helenista aficionado remiten a la ritualidad de los momentos de cambio. Las relaciones entre los hombres y las mujeres en la obra siguen la línea del machismo rioplatense que tuvo una realización literaria memorable en la obra de Juan Carlos Onetti. En *El camino a Ítaca* las relaciones con los hombres están, por lo general, basadas en la autoridad, la violencia, el abuso y los vínculos con las mujeres, en la ternura sexual filial o fraternal. Con el Ingeniero en el manicomio de Estocolmo o con el andaluz madrileño de la fiesta de Barcelona ese esquema de reproducción de la violencia masculina se suspende.

El final y el comienzo de la obra pueden interpretarse también como otra suspensión de la manera habitual de relación con las mujeres. Pauline Berlage<sup>319</sup> estudió *El camino a Ítaca* desde una perspectiva de género y señaló cómo Vladimir no cuestiona los roles normativos de los géneros. Luego de un análisis de la relación de Vladimir con las diferentes mujeres en la novela: la sueca Ingrid, las barcelonesas Conchita, Dolores (la prostituta) y Olga (la travesti) dice que Vladimir “busca mujeres que lo cuiden a él sin pedirle nada a cambio” y plantea que “el desfase que vive Vladimir se debe (...) en mayor parte a que, en el triángulo padre-madre-hijo no se identifica con la figura del padre sino con la del hijo”. El movimiento final de Vladimir, contado al principio de la narración, de vuelta hacia Suecia, Ingrid y sus hijas, es el de pasaje de un umbral: el que lleva del lugar de hijo hacia el de padre.

---

<sup>318</sup> Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000: 61.

<sup>319</sup> Pauline Berlage, « Migración y subjetividades de género : rechazo y performances de género en *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano », *Amerika* 5 / 2011. <http://amerika.revues.org/2524>

*La traducción en El camino a Ítaca*

En una mirada retrospectiva, en la charla que dio en Lille en 2008, titulada “El escritor como inmigrante”, Liscano se refirió al lenguaje de *El camino a Ítaca*. Calificó a la novela de “tramposa” porque parece que pasan cosas cuando en realidad “el lenguaje domina y sobredomina el relato”. Sigue:

Hay en esta novela, creo yo, influencia no solo del sueco sino también de otras lenguas, de variantes del español no uruguayo y de mediaslenguas. Otras lenguas: el haber escuchado durante diez años decenas de lenguas habladas por otros inmigrantes relativiza el valor de la lengua propia, que siempre es un absoluto. De algún modo, creo yo, el lenguaje de *El camino*...está corroído por esa relativización (...) El narrador de *El camino*...duda de su lengua, o de la capacidad de su lengua para nombrar. Por eso repite palabras y recursos a lo largo de toda la obra.

El primer capítulo de *El camino a Ítaca* plantea una escena de “mala traducción”: una polaca que quiere comunicarse en español y habla mal, duda, pregunta. Intenta hacer un uso instrumental de la lengua y falla porque genera rechazo. El mal uso del idioma es un espejo en el que Vladimir se mira:

La mujer decía dos veces la misma cosa. Se traducía a sí misma, como un eco deformado. Yo, después de tanto tiempo de estar fuera, empezaba a reconocer algunas palabras, algunas expresiones. Pero aún estaba lejos de entender todo lo que me decían. Tampoco antes entendía demasiado, cuando vivía en Estocolmo. Siempre así, a medias, adivinando. Con ese idioma no hay quien pueda, uno tiene que ser sueco. (1997:12).

Vladimir tiene la experiencia desacomodante de hablar mal una lengua y una consciencia lingüística que le señala la insuficiencia de su nivel de expresión. La novela es minuciosa en el reconocimiento de las dificultades lingüísticas del inmigrante. En el capítulo 2 Vladimir cuenta los problemas para hablar algunas frases de sueco y la sensación de no estar en contacto. Dice que entre él y la gente “se levantaba un inmenso muro de silencio, algo, grueso, transparente. Que no era de silencio, porque todos hablaban, se lo oía. Pero para mí era solo ruido, nada que uno pudiera entender” (1997: 22). El argumento que utiliza -aunque sepa que no es el verdadero- para dejar a Ingrid y a Suecia es que nunca va a poder aprender sueco. En más de una oportunidad el narrador hace referencia al encierro

de la lengua: cuando cuenta las clases de sueco para los inmigrantes (1997: 45-46) o cuando plantea que la lengua es la dificultad esencial de la integración por la soledad y la reducción de mundo que significa saber solo algunas palabras (1997: 60-61).

En *El camino a Ítaca* hay una escena de traducción en el manicomio. Una paciente vietnamita que habla un dialecto de su idioma necesita doble traducción para que el psiquiatra sueco pueda comunicarse con ella.

El psiquiatra que la atendía usaba dos intérpretes, un profesional y una mujer viejísima que no hablaba sueco pero sí vietnamés y el dialecto de la paciente. El psiquiatra se sentaba delante de ella y le hacía una pregunta en sueco. El intérprete hacía la misma pregunta a la vieja en vietnamés. Esta a su vez la pasaba al dialecto de la paciente. Luego, por el mismo camino, venía la respuesta (...) Yo me imaginaba aquellas palabras, recorriendo kilómetros, siglos, para alcanzar algún puntito en la cabeza de la mujer que todavía conservaba algo de luz. (1997: 89).

En esta situación la lengua es como una botella tirada al mar de la locura: una posibilidad de contacto, de “luz”, que el lenguaje, en cualquier lengua, puede tener.

## 2. 7. Extranjería vs encuentro

El desplazamiento parece una forma de explorar el sentimiento de extranjería, que puede manifestarse en la discriminación del extranjero (“Agua estancada”, *El camino a Ítaca*, “Vida del cuervo blanco”) o en un sentimiento íntimo que está más allá de las formas de exclusión que adoptan las sociedades y que parece una manera de ser del escritor (*El escritor y el otro*) y que había sido una manera de ser del hombre (y antes del adolescente y del niño).

En *Memorias de la guerra reciente*, “Agua estancada” y *El camino a Ítaca* los protagonistas se desplazan o se han desplazado, siempre obligados por razones dichas (*Memorias...*, *El camino...*) o no dichas (“Agua estancada”). A otros niveles del sentido también hay desplazamiento: puede entenderse que la voz narrativa se divide y va de un narrador a otro (*La mansión del tirano*) o se mantiene plural y turbulenta dentro de un mismo narrador (“Agua estancada”, *El camino a Ítaca*) y también que la escritura es un viaje hacia delante, sin destino prefijado, que exige un trabajo interior de desprendimiento, de búsqueda y retorno a sí. Es el viaje y su negación. Tal vez la imagen más persistente del conjunto de su obra sea la del “viaje hacia el árbol”. Creo que tiene un sentido inverso a la



extranjería porque lo guía un anhelo de encuentro. Hay un árbol en la esquina de la casa de la infancia de Liscano en el barrio La Teja de Montevideo. Un movimiento que recorre su obra es la vuelta a ese árbol que, entre sus múltiples sentidos simbólicos, concentra todo lo que ya no fue.

Voy a hacer un recuento de menciones de ese viaje al árbol para dar idea del movimiento que estoy tratando de explicar. Es una imagen que el autor retoma en las distintas etapas por las que atraviesa su escritura. Una forma de persistencia en los cambios. Hacia delante o de retorno el “viaje al árbol” implica el deseo de recuperar algo de sí mismo. Como el surco que trazan el arado y la escritura, es una línea que va atravesando lo obra.

*La mansión del tirano* comienza con el hombre que va hacia la parada del ómnibus, pero el movimiento de más peso significativo es el desplazamiento de uno de sus narradores, Hans, hacia el árbol. Tomo un fragmento de la transcripción del 14.3.1984 de los manuscritos :

Hace un rato estaba muy mal. ¿Ahora ? Igual que antes, pero ya se terminó. Voy a casa. Es lo que más me preocupa. ¿Cómo ? ¿El árbol ?...Ah, sí, el árbol me tuvo ocupado, sí, pero después del árbol a casa. Es el próximo paso ! ¿Cómo ? ¿Que por qué me senté ? Por el dolor » (2010 : 134).<sup>320</sup>

En “La edad de la prosa”, en una anotación del 20.4.84, cuando está pasando en limpio también *La mansión del tirano*:

Sigo. Cierta vez, contando la historia del hombre perdido en el bosque, obtuve el resultado contrario al esperado. Una especie de loro lector que ocupaba su sitio, tomó en el aire mi cuento –dicho en sentido estricto: las palabras se toman en el aire, doctor; fue una de las cosas que desarmó al **marido** de la cantante de ópera, el padre de la foniatra divorciada, abuelo de la hija de esta última, con la que no pude, la nieta, el foniatra-, y saltó el Loro, que mi cuento era similar a la historia en que un hombre camina hacia el árbol donde estuvo parado un cuervo. Esa es toda la definición que se da del árbol. (2010: 287-288).

El fragmento también puede ejemplificar la manera en que se entrelazan los motivos en el conjunto de la obra de Liscano. En un desplazamiento metonímico el Loro será el cuervo de “Vida del cuervo blanco”.

<sup>320</sup> En la versión impresa el capítulo V « El árbol como fundamento » concentra la reflexión sobre el árbol. El fragmento citado se corresponde en la edición 2011 a la página 89. Tiene una mínima variación de puntuación.

La imagen del árbol va creciendo en “La edad de la prosa” como en *La mansión del tirano*. El narrador alude a la novela primera, hace aparecer también la imagen del “árbol de metal” y desarrolla, como en *La mansión...* una reflexión, larga e intrincada, sobre el árbol como fundamento (anotación del 24.5.84). Extraigo un momento de la discusión con el Loro lector para mostrar el tejido de idas y vueltas que la narración crea mientras alude en diversas volutas al árbol:

El cuento del árbol y el cuervo es de mi sana invención. Así se lo dije, claramente. El cuento ese es de mi sana invención, para que no cupieran dudas. Y expreso argumentos. El sueño original era mío y lo había contado. Era un sueño y era mío, señor Loro. El decía que no era un sueño ni era mío. ¿Quiere decir que faltó a la verdad? No, no quiero decir eso, se retractó. ¿Entonces? Nadie cuenta un sueño, es imposible. Sobre el particular quiso dar detalles. Todo lo que sucede antes de que aparezcan el árbol y el cuervo, el camino hacia el lugar y lo que siguió. (2010: 346).<sup>321</sup>

En un relato escrito en la cárcel “El nauta”, entre el 6.7.84 y el 30.8.84, es decir mientras estaba en el proceso de transcribir *La mansión...* (*Manuscritos de la cárcel*) aparece “el árbol” en un sentido muy similar al de *La mansión...* Es un cuento onírico, de imágenes espesas, angustiosas que parecen figurar un doloroso proceso de advenir, de llegar a ser, con oscilaciones y tentaciones de la nada. El protagonista atraviesa un río, llega a la otra orilla. Lo estaban esperando y lo atan, huye. Aparece la imagen del camión, los soldados y el escritor culpable. Antes de ese desarrollo, entre los retazos de reflexiones, de figuras, de historias, el juego de máscaras, el travestismo de mujer a hombre aparece súbitamente:

Regresar al árbol. Un clarinete lanza su frase que se dibuja en el aire como una línea de papel. Al llegar al árbol le da vueltas alrededor como una serpentina. Lento el clarinete emite su dibujo. En torno al árbol crece el cono de la serpentina. En la copa la punta del papel deja de torcerse y se tiende hacia arriba. Es noche. Hay una escalera junto al árbol y subo por ella. En el último escalón la abandono y paso al sendero de papel que asciende. ¿Dónde me llevará? Es ancho y movedizo, parece un puente colgante (2010: 395).<sup>322</sup>

<sup>321</sup> Cito de “El Informante” (1997) que deriva de “La edad de la prosa”: Mayo 23 / No haré alto, pero algún día va a ser necesario parar, detener todo, sentarse bajo el árbol. Debería decir aquí algo acerca del árbol. El árbol es un gran asunto que debe ser tratado con detenimiento y en profundidad, pero no tengo tiempo (Ov1, 2011: 212)

<sup>322</sup> La versión editada del cuento de *El método y otros juguetes carcelarios* es diferente, más sintética. La imagen del « puente colgante » desaparece en la edición 2011 : « Regresar al árbol. Un clarinete lanza su frase que se dibuja en el aire como una línea de papel. Al llegar al árbol le da vueltas alrededor como una serpentina. En la copa la punta del papel deja de torcerse y se tiende hacia arriba. Es noche. Hay una

Es interesante que el sentido del viaje que está en el título (el nauta: el navegante) pueda ligar la noción explícita, material del cruce el río con la imagen terrena, en principio estática del árbol. Solo en principio porque el árbol es la vida y la escalera.

La imagen del árbol surge en la primera narración y trasciende la escritura carcelaria. Es un ejemplo particular del movimiento de avanzar haciendo un movimiento hacia atrás, propio de la espiral, y que señalamos en toda la obra de Liscano. En *Memorias de la guerra reciente* (1988) :

De ese modo, y supongo que también influido por la vida un tanto agreste que llevábamos, descubrí mi pasión por la Naturaleza” (...) “Yo llamaba a aquella mi recién descubierta pasión, la hermandad del árbol. Así di en imaginar que delante de mí, en la tela de la tienda, había un árbol, real o dibujado y que yo hablaba con él (Ov1, 2011: 251).

La naturaleza le hace sentir sus límites, su “prisión definitiva”:

Yo buscaba una desnudez, no una negación, no un **no** ser voluntario, sino un camino posible, el despojo como sistema, la despedida diaria de las cosas, de aquellas cosas que siempre me estaban sobrando, que me volvían torpe, aferrado a objetos, a cuestiones materiales que impedían la entrega auténtica (...) yendo hacia mí, encontraría siempre el árbol, el árbol que estaba en mi corazón, que ocupaba mi pecho (Ov1, 2011: 253).

En *La ciudad de todos los vientos* (2000) el narrador protagonista, llevado por una vieja que lo fastidia, pero que hace de guía virgiliana, encuentra uno de sus dobles en el mozo de un bar de la plaza Lafone, el barrio La Teja, donde creció Liscano. Cuando la mujer le propone llamarlo dice que no quiere y sale del bar hacia la calle. Sigue la narración:

Salgo, cruzo la calle y me pierdo por lugares que conozco de memoria. Cuando llego a una esquina con un árbol enorme me detengo. Miro los nombres de las calles: Humboldt y José Mármol. Casitas en la bajada hacia el campo. Una mujer muy vieja, de delantal blanco, me mira. (2000: 162).

En una entrevista realizada por Hebert Benítez Pezzolano, Liscano señala las referencias a su infancia en *La ciudad de todos los vientos*. Cuenta que “aparece –y eso lo hice adrede-

---

escalera junto al árbol. Subo por ella. En el último escalón la abandono y paso al sendero de papel que asciende”. (Ov1, 2011 : 59)

una descripción muy breve de la puerta de la casa de mi infancia y del árbol que está en la puerta. Pero se trata del adulto que visita nuevamente ese lugar” (2001: 97). No es difícil ver en la “mujer muy vieja” la figura de la madre.

El relato “La inauguración” (2006) parte de la imagen del bichicome (clochard) y el árbol: “Yo estaba tirado en la plaza, a la sombra, y no tenía vino ni tabaco ni ganas de salir a buscar un alma caritativa que me diera para comprarme” (O2, 2011: 11). El vagabundo representa la opción por la quietud y el no aceptar : el dejarse ser en la pasividad. En el inicio de este relato el personaje está bajo el árbol que es el lugar en que se debe estar, pero algo lo « distrae » y se va.

En *El escritor y el otro* (2007) el “árbol” hace resurgir el simbolismo de raíz: “Yo soy el invento de un muchachito que tiene las raíces en una esquina, en una casa que todavía existe, junto a un árbol enorme que también existe” (2007: 45). « La noche y el árbol » escribe en “El lector salteado” (2005-2010: fragmento 42). Una suma, una síntesis, un punto de llegada cargado de melancolía, de un sentido de claudicación y cansancio. La frase une dos imágenes que son líneas de fuerza de su creación: “ el árbol ”, aspiración de retorno a sí mismo y a la naturaleza, y “la noche”, también un momento de recogimiento en la naturaleza. Juan Pablo Chiappara ha señalado la posible vinculación con el árbol de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (2011 : 141) ; el culto a la noche es una manera de invocar a Juan Carlos Onetti y Louis-Ferdinand Céline. La obra de Liscano crece y cambia recogiendo a sí mismo y a la constelación de autores que están en los cimientos de su creación.

En “El trabajo de contar” en el tono leve y humorístico de la última etapa, vuelve al árbol. Después de relatar la tarea infinita de un amigo que cuelga la ropa, sigue:

Por eso, apoyándome en mi amigo, digo que lo mío es el campo, ese lugar lleno de naturaleza por los cuatro costados. Yo soy un ser natural y a la naturaleza he de volver. Quiero ser ecológico y verde. Quiero ser uno con lo primigenio. Quiero ir hacia las vacas, los caballos, las perdices, las cabras, las ovejas, las gallinas, los patos, los conejos, las liebres. Como no se puede, tengo el árbol por meta; el árbol que está en la esquina (Ov2, 2011: 187).

La reedición de *La mansión del tirano. Anotada por el autor* (2011) recoge “Originales” “dejados fuera de la versión definitiva”<sup>323</sup>: son seis pequeñas unidades que tienen como eje

---

<sup>323</sup> Carlos Liscano, *op.cit.* : 223-232.

al Árbol y a Hans: un movimiento de avance y recuperación de sí que analizaré con más detalles en el capítulo siguiente.

## 2. 8. Figuras del extranjero y el migrante

En un capítulo dedicado a Franz Kafka en el libro *La tradition cachée. Le juif comme paria*, Hannah Arendt<sup>324</sup> hace una reflexión sobre el personaje K de *El Castillo* que permite pensar la situación del extranjero. El de la narración es un mundo de Señores y “villanos” (no en el sentido de malvados) en el que K no tiene lugar porque desde el momento en que insiste sobre los derechos del hombre, el extranjero revela ser el único que tiene todavía la idea de lo que es una simple vida humana en el mundo. K es extranjero para los villanos no porque esté privado de sus derechos de hombre en tanto extranjero sino porque llega y los reclama. (trad.mía).

Entre el ser extranjero y querer ser reconocido como hombre y el que llega para integrarse y necesita pasar lo más desapercibido posible hay una diferencia establecida por el grado de necesidad de quien no pertenece al grupo. El aventurero que explora tierras desconocidas o el enviado fuera de sus dominios a realizar una misión (el caso de K) están en una situación política, social y emocional muy distinta del que debe salir de su lugar para buscar sobrevivir en otro. La obra de Liscano explora en una gama muy variada ese amplio espacio simbólico de no pertenencia, de desprendimiento de raíces realizado por motivos diversos y con consecuencias que también lo son. El protagonista de « Agua estancada » es un extranjero en sus primeros días de convivencia en un lugar del que no conoce nada, el de *El camino a Ítaca* oscila entre un reclamo de extranjería radical y el intento de integrarse al submundo de los sin papeles en Barcelona. Las narraciones que Liscano crea una vez vuelto a Uruguay exploran la extranjería en el lugar propio, en el que se es ciudadano.

En el segundo tomo de *Los orígenes del totalitarismo* Hannah Arendt plantea que las migraciones forzadas tienen una larga historia, pero lo habitual y sin precedentes en el siglo XX no es la pérdida de un hogar, sino la imposibilidad de hallar uno nuevo.<sup>325</sup> Anota más adelante lo paradójico que resulta que al ser pensada la Humanidad como una familia

<sup>324</sup> Hannah Arendt, *La tradition cachée. Le juif comme paria*. Textes traduits de l'allemand et de l'anglais par Sylvie Courtine-Denamy, Christian Bourgois Éditeur, 1987 : 101-102. « Du fait qu'il insiste sur les droits de l'homme, l'étranger se révèle être le seul qui ait encore l'idée de ce qu'est une simple vie humaine dans le monde » (101). “K leur (a los villanos) est étranger non pas parce qu'il est privé des droits de l'homme en sa qualité d'étranger, mais, parce qu'il arrive et les réclame » (102).

<sup>325</sup> Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo 2. Imperialismo*, Madrid, Alianza Universidad, 1987: 426.

de naciones, la persona rechazada de una quede excluida de todas. A esa dramática situación de los actuales sin papeles alude el epígrafe de *El camino a Ítaca*: una definición de la palabra “meteco” según el *Diccionario de la Lengua Española*: “En la antigua Grecia, extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadanía”.

Así como Hannah Arendt se pregunta por la “experiencia básica” que halla su expresión política en la dominación totalitaria<sup>326</sup>, podríamos plantear que existe una afinidad “básica” entre una de las maneras que tiene el sujeto de la obra de Liscano de vivirse a sí mismo y la sensibilidad de alguien que está en situación de migración, entendida en su dimensión de marginación. Hay en el sujeto que narra una conciencia constitutiva de ser extranjero, de mirar de afuera, que provoca el movimiento inverso de querer confundirse o integrarse totalmente con los otros. Los narradores de la obra carcelaria (« La mansión del tirano », « La edad de la prosa ») y de la posterior (« Agua estancada », *El camino a Ítaca*) reproducen mecanismos interiores de imitación, sumisión, prepotencia, desconcierto. La voz narrativa en su división permanente dice en tonos diferentes<sup>327</sup> lo trágico de un movimiento que puede entenderse también como exilio interior, escenificación de ajenidad, “actuación” de una división constituida íntimamente en relación al contexto.

Parodiando, sin decirlo, la famosa frase de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer : llega una a serlo”<sup>328</sup> Guillaume Le Blanc en *Dedans , dehors. La condition d'étranger* anota desde una perspectiva distinta a la de Arendt en *La tradition cachée*, pues es la de la sociedad que recibe, que uno no es extranjero sino que deviene extranjero a partir del rechazo y la estigmatización. Agrega que el extranjero tiende a no vivir sino en la frontera, separado de la vida en común. Se vuelve en sí mismo una frontera, un elemento inasimilable en el grupo nacional, pero que resulta al mismo tiempo necesario para que la nación se constituya.<sup>329</sup> La simulación y la espera son estrategias fundamentales para quien está en el margen y desea alguna forma de integración.

Guillaume Le Blanc también se acordaba de Kafka, y de Beckett, para pensar en la situación del inmigrante que siempre espera (2010 : 36). La fragilidad, la desprotección, la precariedad de los sujetos migrantes, creadas por el rechazo de los estados nacionales, son

<sup>326</sup> Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* 3. Totalitarismo, Madrid, Alianza, 1999: 682.

<sup>327</sup> Tonos que podrían ser categorizados como “ elevado ” (gran parte de *La mansión del tirano*, *El escritor y el otro*, y “ bajo ” (otras partes de *La mansión del tirano*, *El camino a Ítaca*, *El tarumba*).

<sup>328</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo. La experiencia vivida*, Tomo 2, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1970: 13.

<sup>329</sup> Guillaume Le Blanc, *Dedans , dehors. La condition d'étranger*, Paris, Editions du Seuil, 2010 : 87.

situaciones, emociones y formas de la sensibilidad que la literatura ha explorado. Liscano recoge dos parábolas que parecen desnudar los mecanismos de imitación, simulacro y violencia que produce la puesta en evidencia de la extranjería. En *El escritor y el otro* :

Recuerdo una historia de Jerzy Kosinski. Niños polacos cazan pájaros, los pintan y los sueltan. Cuando los pájaros puestos en libertad se juntan con su bandada, los suyos los desconocen y los atacan hasta matarlos. Esa historia terrible me quedó de las lecturas de la cárcel. Me levanto, miro la copia del catálogo de la cárcel que tengo en casa. La novela se llama *El pájaro pintado*, tiene el número 1190, está en la sección 1.1.3, “Literatura Norteamericana”. Ser diferente siempre es un peligro. (2007: 108).

La otra es uno de los epígrafes de “Vida del cuervo blanco”, una cita de León Tolstoi:

Un cuervo oyó que daban muy bien de comer a las palomas, por eso se pintó de blanco y voló hasta el palomar. Las palomas pensaron que era una paloma y lo recibieron bien. De alegría dio un grito y las palomas se dieron cuenta de que era un cuervo y lo echaron del palomar. Regresó con los cuervos, pero los cuervos no lo reconocieron y no lo aceptaron.

Son fábulas crueles y trágicas en la medida en que plantean la salida, el movimiento que hace quien busca sobrevivir alejado de los suyos como un camino que lleva a la muerte o la soledad.

El “territorio” que crea la literatura de Liscano es una zona de tránsito, de no pertenencia, de nostalgia del hogar (en la conciencia de que no hay tal porque quedó en el pasado). El sentimiento de extranjería en su obra está en relación -más o menos directa- con el problema político y social de la migración en la globalización. El narrador en primera persona característico de su obra se autopercibe ajeno más allá de cualquier circunstancia representable. Por ejemplo, en el capítulo XI de *La mansión del tirano*, Hans, uno de los narradores que ha pasado a ser personaje, deambula por lugares imaginados (sueños y obras de arte) y se encuentra con “un hombre sentado a la mesa, escribiendo”. (2011: 181). Puede entenderse que es otro desdoblamiento del escritor: una manifestación del “tirano” que dialoga con uno de sus personajes. La conversación es extensa y crea un clima extraño y violento. Cito un fragmento:

- Llámeme Maestro.
- Bien Maestro, usted dirá.
- No me gusta su tono. Usted suena un poco autoritario. Sería preferible que fuera más amable, más callado y modesto.

- No sé cómo me expreso, pero no fue mi intención. Yo necesito ayuda.
- Todos la necesitamos. Es temprano, la noche recién comienza, puede llegar a durar la eternidad si uno sabe hacerlo. Pero su tono no es apropiado.
- Ya le dije, disculpe (2011: 183)

La cárcel mantuvo a Liscano al margen del mundo, pero también la salida de la cárcel estuvo marcada por la conciencia de ajenidad. Lo contó en *El furgón de los locos* (2001) que desde el título identifica a los presos con los “locos” y en *El escritor y el otro* :

La sensación de extranjería es siempre la misma. Es la que sentí aquella noche del 14 de marzo de 1985 viajando por Montevideo en el furgón que llevaba a sus casas a los hombres que salían de la cárcel. Entonces yo no tenía casa, ni trabajo, ni oficio, ni familia propia. (2007: 42).

El sentimiento de extranjería, la división interior, la irrupción del escritor son instancias de un mismo proceso: más allá del límite que traza la escritura está el delirio y la muerte. El narrador de “El lector salteado” cuenta que soñó que alguien le devolvía los papeles de la cárcel. Alude, sin nombrarla en ese momento, a la primera versión de *La mansión del tirano*. En el sueño se pone a leer los papeles y se da cuenta que no son los suyos, piensa que son de algún otro, al mismo tiempo en que sabe que le pertenecen : “Un trueno me despertó. Me quedé mucho rato pensando en el hombre de treinta años que escribió los papeles que me devolvían en el sueño. ¿Cómo era él? ¿Cómo llegué a ser otro y lo abandoné por el camino?”. (2009: fragmento 5).

Como los desplazamientos de los viajeros y los migrantes, las voces que atraviesan esta literatura están sometidas a presiones y violencias, aunque aparecen también en las últimas obras (“El trabajo de contar” y “el de recontar”) las palabras que aspiran al recuento y la serenidad. El humor negro que está desde el principio de la obra va cediendo el lugar a otro más melancólico, de un absurdo que reconoce el valor de lo pequeño.

## **2. 9. El viaje como antimemoria**

Dos obras de Liscano proponen al viaje, que no es el del turista, el explorador, el exiliado o el de quien migra por razones económicas, como desencadenante de la historia (« Agua estancada ») o como elemento estructurador de la trama (*El camino a Ítaca*). En “Agua estancada” (1990) se cuenta la llegada del protagonista a un país lejano, frío y del



que no conoce la lengua. Es alguien que carga una historia que no puede contar. El movimiento anterior al comienzo de la narración, el viaje de quien cuenta, está en relación a la historia “inenarrable” que trae consigo. El desplazamiento parece el producto de esa no narración que carga de sentido a las acciones, las actitudes, los gestos del protagonista. Todo puede volverse chirriante y/o ridículo. En algunos momentos la perspectiva del narrador protagonista se vuelve delirante, pero entra y sale de ese delirio. Elena Lindholm Narváez consideró el relato « Agua estancada » en su estudio de la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia.<sup>330</sup> Utilizó el concepto de heterotopía, ya citado en este trabajo, tomado de Foucault<sup>331</sup>, para referirse “ no al espacio donde la memoria se inscribe (...) sino donde está ausente o reprimida ” y estudió las dificultades para performatizar una identidad como “individuo completo, definido y orientado por un discurso pedagógico individual coherente”. (2008 : 45).

Tanto en “Agua estancada” como en *El camino a Ítaca* los viajes son sin expectativas y sin memoria. Los protagonistas, al mismo tiempo, se buscan y huyen de sí mismos. Sus viajes dicen el adormecimiento de la conciencia. ¿Será posible plantear que el viaje sustituye a la memoria? El protagonista de “Agua estancada” se traslada y no quiere y/o no puede recordar. Vladimir viaja y vive el presente. Sin embargo, retazos de su historia invaden la narración. Así como el narrador protagonista quiere anular su pasado, no quiere escuchar sobre el pasado de los otros. Dos de los personajes con los que Vladimir entra en relación, Lumumba y el Polaina, eran médicos antes, en sus países de origen. El narrador dice que no le importa ni puede comprobarlo. Esa es una de las desgracias del exilio: cada uno tiene su propio, improbable, incompartible, cuento. La vida anterior de Lumumba lo carga de desprecio hacia su presente. Esa vida solo existe para él.

En espejo invertido, en *El pozo* de Onetti, Eladio Linacero escuchaba en la voz de Lázaro, el obrero comprometido ideológicamente, el sonido diferente de las consonantes

<sup>330</sup> Elena Lindholm Narváez, “*Ese terrible espejo*”. *Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*, Umeá, Umeá University, 2008.

<sup>331</sup> A Lindholm Narváez le interesa especialmente la noción de espejo planteada por Michel Foucault en « Des paces utres », en [foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heterotopia.fr.html](http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heterotopia.fr.html) : « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir ».

que apuntaba a otro mundo, a una tradición, a una posible justificación de la pertenencia a un lugar en el mundo. No transformaba a los sonidos excesivos o inapropiados en el lenguaje de un “bárbaro”, en el sentido señalado antes. A diferencia de Lázaro, Linacero encuentra sus raíces en el desarraigo de la escritura, en la marginalidad de un cuarto de pensión, en la ausencia de lazos afectivos y de responsabilidad política. Le duele la gratuidad de su vida frente al compromiso de Lázaro y su acento que remite a una historia mucho más larga que la de las sociedades del Río de la Plata, pero esa misma disponibilidad negativa es lo que le permite echarse impunemente a imaginar. Linacero es un escucha muy atento aunque esté cargado de asco; en contraposición Vladimir no escribe y escucha las historias de los otros sin resonancia interior.

La ausencia de pasado se vuelve presencia no explícita en todos los niveles del texto. El delirio y la fantasía parecen ocupar el lugar de la memoria. En “ Agua estancada ” el protagonista delira cuando, atemorizado por su situación de extranjero y pasible por lo tanto de ser considerado culpable, ve en su dentista al asesino de Olof Palme. En *El camino a Ítaca* el presente de Vladimir aparece quebrado por algunas fantasías recurrentes : la del muchacho que salta con el tren en marcha porque se da cuenta del inminente choque y la de la mujer de la cabaña de troncos que homenajea a *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti. El muchacho del tren se salva y queda con el tobillo torcido: es una figura que se repite en la obra de Liscano, el sobreviviente que guarda en su cuerpo la marca de lo pasado. El cuerpo dice lo que la palabra no llegó, todavía, a decir. En su único libro de testimonio, *El furgón de los locos* (2001), el narrador cae preso y esconde una herida en la pierna que delata una acción guerrillera.

*El camino a Ítaca* está recorrida de principio a fin por variantes de la fantasía de la mujer en la cabaña de troncos. En muchos casos hay evocaciones mínimas que se entrelazan con algo que está viviendo el protagonista en el momento; hay también una modalidad que se acerca más a la reescritura minuciosa de la escena de la taberna “Doble Trébol” con sus personajes y su entorno (1997: 243). Entre la cita y la reescritura, el narrador crea en diálogo con sus maestros.

## **2. 10. Precisiones en torno a la ficción y el testimonio**

Antes de pasar al análisis de la autoficción quisiera volver a la pregunta sobre el sentido del relato y la ficción en la obra de Liscano. *Memorias de la guerra reciente* surgió cuando Liscano estaba reescribiendo “La edad de la prosa”: en contraposición al monólogo

sin fin, se impuso el relato, una historia estructurada en torno a un personaje y un mundo en un tono distante. En Suecia, Liscano estaba pasando por otra experiencia de otredad radical: vivir en una lengua que no se conoce mientras que proyectaba su trabajo de escritor (ya no era un delirio de preso). He intentado mostrar que la voluntad de construir una historia tal vez tenga que ver con el desafío de sostener algo en el tiempo una vez que está fuera de la cárcel. En prisión la invención había surgido ligada al acto de enunciar, como una voz que se multiplicaba y no podía dejar de volver a su eje. Si bien las narraciones de la etapa sueca son en primera persona y juegan en grado diverso con la experiencia del autor crean un mundo independiente de él.

Liscano ha mostrado los lazos entre los narradores de las tres novelas analizadas y su historia personal: la vida en el ejército (*Memorias...*) y la situación de extranjero (“Agua estancada”)<sup>332</sup>. En *El camino...* la identificación es más parcial, pero es posible señalar relaciones entre la experiencia del autor en Suecia (el trabajo en el asilo de ancianos) o en Barcelona (la plaza Real) y la historia de Vladimir; o miedos muy íntimos que aparecen en sus sueños o fantasías del personaje (la madre protegiéndolo de un allanamiento). Pero Vladimir es otro, y el hecho de ser el único de los tres narradores que tiene nombre, está marcando esa diferencia. El escritor que escribe ficción puede proyectarse y vivirse ajeno y cercano a sí de una manera diferente a la que empezará a desarrollar a partir de 1993, cuando está dando fin a *El camino a Ítaca*: la reflexión sobre el que escribe y su culminación en *El escritor y el otro* (2007).

La escritura “carcelaria” es “delirada” en tanto la voz enunciativa es plural e inestable: escenifica una serie de voces que tienen relaciones difíciles y cambiantes. Las narraciones que escribe en Suecia son relatos, que plantean personajes, intriga, desarrollo, mundo, también contados por una primera persona compleja que ostentadamente no se conoce y se multiplica. Rondando la vuelta al Uruguay en 1996 empieza a predominar la autoficción y el ensayo. El hallazgo de un “surco” para su escritura que no será ya el cauce del delirio originario, ni el de la extrema ajenidad de la creación en Suecia, sino que tiene que ver con la reapropiación de ciudadanía al volver al Uruguay y el emerger, menos amenazante, de la posibilidad de un fluir diferente hecho posible por el largo ejercicio, el trabajo de precisión, la tradición de la literatura. La autoficción permite un juego más distendido con una identidad que no parece ya amenazada.

---

<sup>332</sup> Ha hablado menos de esta narración. Tal vez porque no fue traducida al francés (como *Memorias...* y *El camino...*) y por ser una obra relativamente temprana generó muy pocas entrevistas.

En el capítulo siguiente voy a plantear que después de la escritura torrencial y abstracta de la cárcel y de la capacidad de relatar desarrollada en Suecia, el narrador hace dos movimientos: por un lado, establecer los orígenes de su literatura en el delirio y, por otro, crear un nuevo « surco » para el delirio con la autoficción. Estudiaré también *El furgón de los locos* (2001) en relación al testimonio del Uruguay de la posdictadura. El único libro de testimonio de Liscano plantea una perduración del relato cuando está creando otro cauce para su escritura.

Me interesa relativizar la contraposición del testimonio y la ficción en relación a un concepto de verdad pues los dos relatan y los dos son subjetivos. Para hacerlo, voy a hacer una breve recapitulación de algunos aspectos de este problema :

1. El testimonio : su contexto y su uso.

Annette Wieviorka en *L'Ère du témoin*<sup>333</sup> y Nathalie Heinich en *Sortir des camps. Sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*<sup>334</sup> han señalado la importancia del contexto en el momento en que se produce el testimonio, pues el que cuenta dirime -en relación a otros- los problemas morales que implica el dar testimonio. La necesidad y el deber de testimoniar son siempre relativos a la persona que ha vivido y que puede y quiere contar y a la sociedad que puede querer o no escuchar.

Wieviorka señaló que fue la Primera Guerra Mundial la que marcó el comienzo del testimonio masivo. En situación de gran difusión -explica- el testimonio expresa tanto la experiencia individual como el o los discursos a los que la sociedad adhiere en el momento en que el testigo cuenta su historia sobre los acontecimientos que ha vivido (1998: 13). Estudia, a lo largo de la historia, las situaciones que han facilitado que los testigos tomen la palabra: el “proceso-espectáculo » del criminal de guerra nazi Adolf Eichmann, secuestrado en Argentina por el Mossad en 1960, sometido a juicio en Israel y ejecutado en 1962 y Mayo del 68 que fue « una gigantesca toma de la palabra » (1998: 128). Puntualiza sobre la repercusión del folletín televisado “Holocausto” de fines de los setenta (1998: 129). A partir de Anne-Lise Stern (Berlín, 1921) sobreviviente que estudió psicoanálisis y escribió sobre la experiencia de los campos de concentración desde la doble perspectiva de psicoanalista y deportada<sup>335</sup> plantea el problema del testigo que no se siente cómodo en esa identificación. El testigo puede encontrarse apresado en una doble violencia : la de estar

<sup>333</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

<sup>334</sup> Nathalie Heinich, *Sortir des camps. Sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2011.

<sup>335</sup> Anne-Lise Stern, *Le savoir-déporté. Camps, Histoire, Psychanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 2004. Precedido por : « Une vie à l'oeuvre » de Nadine Fresco y Martine Leibovici.

encerrado en una sola identidad, la de deportado, y ser, en tanto deportado, solo aquel que testimonia (1998: 163).

Es esperable que después de graves quiebres políticos y sociales afloren los testimonios de quienes han sido víctimas y necesitan recomponer una identidad herida y/o pelear contra la fuerza negadora de la restauración de alguna forma de normalidad. La negación repite la violencia sufrida por la víctima y no le permite encontrar justificación para su dolor, y así una forma de alivio. Carole Dormier ha estudiado los efectos del “contarse” y testimoniar, en el ámbito europeo, pues se hace necesario, a quienes han sufrido el desastre, reconstruir una identidad sacudida por el traumatismo.<sup>336</sup>

A pesar de que el efecto sea el de la abundancia, pues aparece un tema y una forma de escritura atados al acontecimiento terrible, no es la mayoría la que siente la necesidad de contar. El porcentaje de los que dan testimonio siempre es bajo en relación a la totalidad. Al mismo tiempo, es altamente probable que quien tenga la predisposición o la habilidad adquirida para narrar dé testimonio.

Primo Levi y Jorge Semprún pueden ayudar a ilustrar que hay diferentes maneras de vivir la escritura en relación al horror padecido. Levi tomó algunos apuntes en el laboratorio de la fábrica de Auschwitz a la que fue designado, pero la escritura de *Si esto es un hombre* surgió, en forma torrencial, cuando volvió a Turín. Jorge Semprún, era escritor antes de ser deportado a Buchenwald, y peleó durante años consigo mismo para decir su experiencia porque escribir lo hundía en lo sufrido.<sup>337</sup> Levi se descubrió escritor en el acto de dar testimonio. La edición de su primer obra parece mostrar la posible no adecuación entre la necesidad de contar del testigo y la sociedad de su momento. Natalia Ginsburg, lectora de la editorial Einaudi, rechazó la publicación de su libro por considerar que no era el momento oportuno. Una editorial chica y nueva, De Silva, dirigida por Franco Antonicelli, aceptó el desafío. *Si esto es un hombre* fue publicado en 1947 en una edición de 2500 ejemplares que se vendió parcialmente. Recién en 1958 Einaudi reeditó *Si esto es un hombre*. El éxito fue enorme.<sup>338</sup> En Levi la escritura no representa solo el alivio de

---

<sup>336</sup> Carole Dormier (Dir.): « Avant-propos » en *Se raconter, témoigner*, Presses universitaires de Caen, 2001: 11. « La prolifération des récits de vie suit les grandes crises et les catastrophes, lorsque se fait pressant le besoin de reconstruire une identité ébranlée par le traumatisme, la nécessaire reddition de comptes, les engagements qui tournent mal et les compromissions pour la survie, ou celui de défendre une image ternie par les adversaires et les compagnes de calomnie ».

<sup>337</sup> Así lo contó en *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994. Publicado en español: *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1997.

<sup>338</sup> Información tomada de Marco Belpoliti (transcripción) “Regreso a Auschwitz. Entrevista (inédita) a Primo Levi” en “Letras Libres” N° 48, setiembre 2005 en [www.revistasculturales.com](http://www.revistasculturales.com), y de “Primo Levi. La vida y la obra del autor en el 20 aniversario de su muerte”, Madrid, El País, 11.4.2007. La utilicé en mi artículo sobre Levi : « Escribir después de Auschwitz » en *El País Cultural*, Montevideo, 2.11.2012.

poder contar : al mismo tiempo genera una transformación de su identidad en la medida en que quien escribe se descubre escritor. Algo similar sucede con Liscano, aunque las actitudes de ambos como escritores y su concepción de la obra sean muy diferentes.

## 2. La obra como salvación

La idea de haberse salvado gracias a la literatura está dicha reiteradamente en la obra de Liscano, antes y después del momento en que comenzó a reflexionar sobre los orígenes de su obra a partir de sus ensayos y sus autoficciones. En “El método y otros juguetes carcelarios”, escrito en la cárcel, aparece la escritura como refugio o compensación: “Tengo estas historias, ¿de qué puedo quejarme?” (Ov1, 2011: 80). En los ensayos y autoficciones aparece claramente formulada la idea de “salvación”. En el ensayo “Cortarse la lengua”: “Yo soy un sobreviviente gracias a la solidaridad de mucha gente, pero también a la literatura, fundamentalmente a la literatura de otros, los autores que leí, y también a mis intentos literarios en la cárcel” (conferencia 4.7.2002, inédita). En “El lector salteado” (2011) cuenta que después de escribir *La mansión del tirano* (en 6 meses, en 1981): “Cuando la terminé me di cuenta de que escribir me ayudaba a vivir” (fragmento 4: 6).

Recuerdo una exposición de Elizabeth Roudinesco, el 16.11.2012, en el Museo de Bellas Artes de Lille, en la que puso entre paréntesis la noción de “cura” en el psicoanálisis. Lo que este permite, dijo, es el pasaje de un estado a otro. Creo que, en este sentido acotado, se puede plantear un paralelismo para la escritura en algunos escritores : cuando es una forma de trabajo consigo mismo hace posible ese “pasaje de un estado a otro”.

## 3. La ficción puede decir el horror mejor que el testimonio.

Las posibilidades de la ficción para decir las situaciones límites han sido reivindicadas desde distintas disciplinas. Natalie Heinich, socióloga, especialista en arte, se pregunta en *Sortir des camps. Sortir du silence...*, antes citado, por qué la ficción es casi tabú cuando puede ser necesaria, en algunos casos, para dar cuenta de un traumatismo (2011 : 17). Daniel Gil, psicoanalista e intérprete de la obra de Liscano, afirma que “verdades tan terribles solo se pueden relatar en la retórica de la ficción, si es que se pretende transmitir algo de la experiencia”. (2000: 10).<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> Daniel Gil, « La escritura y la vida » Introducción a Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000: 10.

Antoine Compagnon explicó, en *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, que la rehabilitación de la mimesis a partir de los años setenta pasó por una tercera lectura de la *Poética* de Aristóteles. La modernidad negó la *mimesis*: eligió la autorreflexividad y no la copia; en la última lectura de Aristóteles « la *mimesis* est donc connaissance, et ni copie ni réplique à l'identique: elle désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit, habite le monde ». <sup>340</sup> Si por un lado voy a considerar que la ficción es una forma de conocimiento propia del hombre, como dice Compagnon, por el otro, voy a seguir los planteos de quienes han estudiado el testimonio y han puesto en cuestión la existencia de una relación simple o unívoca entre el testigo y la verdad.

Al salir de la cárcel Liscano insistió en deslindar el deber cívico de recordar de su tarea de escritor. El poeta y periodista Roberto Mascaró le dijo, en una entrevista, que se leía *La mansión del tirano*, la primera novela escrita, publicada en 1992, en relación a la dictadura. Liscano contestó: “Yo siento un fuerte rechazo ante esta actitud testimonial (había hecho referencia a los libros de testimonio de la dictadura). A mí me interesa hacer literatura...”. <sup>341</sup> En otra entrevista, realizada por Hebert Benítez, planteó la insuficiencia del género testimonio para dar cuenta de lo vivido al mismo tiempo en que afirmaba su interés en participar “en la reflexión que la sociedad uruguaya se debe sobre su pasado”. Reivindica la posibilidad de dar “testimonio” de otra manera. <sup>342</sup>

En la medida en que yo fui uno de los que estuvo en aquello, ahora que falta esa reflexión, yo puedo tratar de participar contando lo que viví o diciendo lo que pienso. No puedo estar al margen de todo el problema de los familiares de los desaparecidos. Me importa mucho y en *La ciudad de todos los vientos* se me impuso la imagen de que ese río frente al que vivo, al que miro y sobre el que reflexiono, es un cementerio marino. Sería ridículo que por no pertenecer al género testimonial deje de decir algo que es real, que yo pienso, que fue una imagen que se me ocurrió en el momento. Por debajo del testimonio hay otro tipo de testimonio, tal vez más profundo y abarcador del ser humano. Ese me interesa. Es una cosa a medio camino entre la ficción, el testimonio y la reflexión sobre el lenguaje, sobre la literatura, sobre el oficio de escribir. (2001: 102).

<sup>340</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998 : 134. “la *mimesis* es conocimiento, ni copia ni réplica “à l'identique » : designa un conocimiento propio del hombre, la manera cómo construye y habita el mundo” (trad. mía).

<sup>341</sup> Roberto Mascaró, “Con Carlos Liscano. “La libertad está en el lenguaje”, Montevideo, *El País cultural* N° 211, 19.11.1993.

<sup>342</sup> Hebert Benítez Pezzolano, “Carlos Liscano: El futuro y la cantera del pasado. Entre el lenguaje y la soledad” (entrevista) en *Ocho escritores uruguayos de la resistencia* (entrevistas y textos). Coordinadora Sylvia Lago, Montevideo, Universidad de la República, 2001.

Con esa modalidad “a medio camino”, quien escribe podrá mirar finalmente a su cuerpo (*El furgón de los locos*) y decir su nueva situación cuando vuelva a Uruguay.

### Capítulo 3

#### La vuelta a Uruguay

#### “soy uno al empezar y otro al terminar el libro”

El vínculo con Uruguay nunca se rompió: siguió cultivando amigos, familia, intereses. A partir de 1989 los viajes se volvieron frecuentes. Salvo excepciones, editó todos sus libros en Montevideo. Los artículos y entrevistas que cada publicación suscitaba crearon un espacio de buena recepción de su trabajo intelectual. Lentamente fue surgiendo la idea de realizar una vida en Uruguay. Primero el deseo de vivir “por períodos” y, al cabo de unos años, madura la decisión de volver.

Sigo anotaciones de los diarios:

En los 90: confirmarme definitivamente como escritor, comprar una casa en Uruguay, vivir allá por períodos. (« Alfabeto cirílico », 1.1.1990).

Tengo ganas de viajar a Uruguay, de estar allí un año. Pero no puedo. Debería comprar un apartamento, pedir licencia en el trabajo y tener dinero como para mantenerme allá doce meses. Imposible. (“Alfabeto cirílico”, 11.2.1991).



Ahora se me ha ocurrido la idea de que debo irme de Suecia. ¿A dónde? No sé. España o Uruguay. Pero en Uruguay ¿qué? No tengo casa, no tendría trabajo. Pero la idea lleva ya una semana en mi cabeza. Tal vez Barcelona, donde tendría a R. cerca. A fines del 92 ¿tal vez? (“Alfabeto cirílico”, 6.3.1991).

El aislamiento intelectual es, tal como hoy siento, el problema que me va a obligar a irme de Suecia (“Alfabeto cirílico”, Abril 1, 1991).

Tengo muchas ganas de volver a Uruguay por un año o algo así. Pero no tengo dinero. Tengo muchas más ganas de volver a la moral, al “estoicismo” o a un sentido espiritual de la vida, que estoy perdiendo, si ya no he perdido del todo. Estoy aburrido de mi trabajo de profesor y de la vida sin estímulo espiritual que llevo en Suecia.

Es probable que la geografía no tenga nada que ver con este estado y solo sea yo que me estoy desintegrando. Pero sé que debo tomar medidas, introducir cambios en mi vida, ya. (Febrero 11, 1993. Folios sueltos. “Agosto 15, 1991”).

A fines de 1992 Liscano se compró un apartamento en Montevideo.<sup>343</sup> Como ya señalé, a fines de 1994 viajó a Uruguay para presentar la novela *El camino a Ítaca* y trabajar con el Teatro La Gaviota como traductor de una obra de Vilhem Moberg *Tu momento en la tierra*. Se quedó hasta fines de mayo de 1995. De nuevo en Suecia decidió que viviría en Uruguay. Su actividad parece acelerarse: entre junio y agosto escribió tres obras de teatro: “Mi familia”, “Retrato de pareja”, “El acompañante” (“Los idiotas”) (“Alfabeto cirílico”, 31.5.1995) y preparó con Maria Carme Dahlin *102 ejercicios de español*.<sup>344</sup> En setiembre recibió al grupo de teatro “La Gaviota” en Suecia y acompañó su gira por Växjö, Uppsala, Estocolmo, Gotenburgo. Antes de irse retomó las clases de español y dirigió “Retrato de pareja”.

Ya instalado en Montevideo, en 1996 comenzó a trabajar como lector de la editorial Trilce, aumentó la asiduidad de sus colaboraciones en *Brecha* y empezó a escribir para *El País Cultural*.

En una entrevista de Mónica Bruder, explicó así la decisión de volver :

Yo me había aburrido un poco en Suecia. Suecia es mi país, un lugar que yo quiero mucho. Estocolmo es mi ciudad, tengo amigos suecos, en Estocolmo vivo de memoria, llego a Estocolmo y es mi casa, no tengo que preguntar nada, sé dónde estoy, pero nunca llegaba a comprometerme del todo con

<sup>343</sup> Anotó el Febrero 11.2. 1993. 6 folios r/v cuaderno, hojas rayadas. 29,6x20,9cm. Numerados que el 22.12.92 compró un apartamento La ciudad Vieja de Montevideo (Reconquista 519).

<sup>344</sup> Será publicado en 1996 en Estocolmo por Bonniers.

Suecia. Yo soy traductor de sueco, siempre trabajé con suecos, poco con inmigrantes, no por elección sino porque no tenía más remedio, y bueno, mis compañeros de trabajo eran suecos, mis amigos eran suecos, mis vecinos eran suecos y yo vivía en sueco, pero no llegaba a comprometerme demasiado. Y una vez que estuve aquí en Uruguay trabajando 6 meses, con un proyecto de teatro, y un día dije yo quiero vivir aquí, y cuando llegué a Estocolmo me pregunté “¿Qué hago yo aquí? Me voy”. Preparé mis cosas, me llevó un año el regreso porque yo trabajaba en la Universidad Popular.(16.8.2002).

El poema “La vida depende de una sola pregunta” de *La sinuosa senda* recrea ese momento en que el autor tiene casa “en dos continentes”. Dos momentos “perfectos” en Estocolmo y en Montevideo, terminan de la misma manera : “Vida perfecta. Bastaría una sola pregunta para desmontarlo todo (¿qué hago yo aquí ?) Pero no me la haré”.<sup>345</sup>

Los poemas *Miscellanea Observata* (1995) fueron escritos entre 1989 y 1994. El poema “El regreso” dice, antes de que emprendiera el retorno a Uruguay, la imposibilidad de volver: “Cuando regreses, si regresas, no serás el / mismo. Los tuyos te esperarán y pasarás entre / ellos y no te verán. Tal vez te pregunten si no / lo has visto a él. Tendrás que explicarles que sí, pero hace muchos años, y que ahora él ha cambiado tanto que. / Entonces dirán que mientes. / Lo mejor será hacer como si nada. Simular, / entregarles los abrazos que has acumulado / para ellos, y contarles cuánto extrañaste / navegando años en el Mar Ajeno. Ellos se lo / creerán, y no notarán que desde hace mucho / tiempo eres otro, que solo vuelve por el hábito / de llegar a algún sitio” (1995: 34). Años más tarde en *El escritor y el otro* el narrador comenta que así “reencontraba una vieja ilusión, la ilusión del regreso. No para buscar algo nuevo sino para buscar un amarre en lo conocido. Porque no hay diferencia entre partir hacia lo nuevo y el regreso” (2007: 35).

Desde el retorno comenzó a crecer el reconocimiento internacional de su obra, especialmente, en Francia. En una entrevista realizada en 2006 contó lo paradójico que resultó que al decidir volver comenzó a publicar en Europa, porque cuando vivía en Suecia solo había publicado en ese país algunas “pequeñas cosas”: “Lo que para mí era mi estación final, volver a Montevideo, se ha transformado en una especie de estación intermedia, vine hace diez años y desde entonces he ido cuarenta veces a Europa, por trabajo, por teatro, etc”.<sup>346</sup>

Liscano descubrió el teatro en Suecia en donde encontró la posibilidad de traducir, crear y dirigir. Esta tesis no aborda su obra teatral, pero no desconoce que ella forma parte

<sup>345</sup> Carlos Liscano, *La sinuosa senda*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2002 : 29-30.

<sup>346</sup> S.F., *El librero N° 0*, agosto, 2006: 4

de un proceso de creación que se manifiesta en forma narrativa, ensayística, poética y teatral. La puesta en escena tiene requisitos, especificidades y tradiciones que no voy a considerar<sup>347</sup>, solo quisiera señalar que el mundo de sus obras teatrales es afín al de sus cuentos y que los pasajes entre lo narrativo y lo teatral se dan con frecuencia en su literatura. Liscano se mantiene fiel a la importancia del texto y se muestra reacio a la tendencia, cada vez más acentuada, a que el texto surja de los intercambios del director con el elenco, en un trabajo de creación totalmente diferente al del escritor solo ante la página en blanco.

En Montevideo siguió escribiendo teatro. En 1998 hubo una representación de “Mi familia” y dirigió “El Informante”, con la actuación del reconocido actor Pepe Vázquez. Es una presencia ínfima al lado de la repercusión que tuvieron sus obras en otros países y muy especialmente en Francia.<sup>348</sup>

Entre 2004 y 2013 vivió en Melilla, una localidad rural dentro del departamento de Montevideo. Parece una manera de establecer un margen, un afuera relativo, y de cumplir con el deseo de encuentro con la naturaleza tal como había descubierto en Suecia. Allí puede llegar al silencio que hace posible el encuentro consigo mismo y las cosas:

Quando llega una noche así, esa que puse como ejemplo, es decir una noche como esta en que uno está solo, hay silencio que cubre hasta el horizonte, ¿qué pasa? Pasa lo de siempre, que todo lo otro desaparece, los grandes asuntos, las generalidades, todo lo bueno y bonito que tienen las buenas causas, y uno se queda con la única mala causa que es la responsable de todos los problemas, uno mismo. Yo, el peor de todos. Entonces esa noche, esta noche, uno descubre que lo particular, las cosas chiquitas con que llena la existencia, le sirven al animal hablante para no quedarse solo una noche.

---

<sup>347</sup> Remito al libro de Roger Mirza, *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*, Montevideo, Banda Oriental, 2007.

<sup>348</sup> No voy a hacer un recuento exhaustivo de las representaciones teatrales. Señalo el lugar de la primera puesta en escena. “Cambio de estilo” (1998, Festival de Nîmes), “Un ciudadano que trabaja y cumple con su deber” (1998, Mousson d’Été), “Mi familia” (1998, Montevideo, Mousson d’Été), “La subvención” (1999, Off Festival d’Avignon y Paris), “El escopetero” (1999, Trieste), « Los idiotas » (Traducido por Francoise Thanas : “Les nigauds”, 2000-01, Théâtres de Nîmes), “Un noir, une blanche” (2002, Bruselas). En 2005 estrenó en Buenos Aires « Cuestión de estilo ». Ver : Carlos Pacheco, « Se estrena un texto de Liscano » « De Montevideo al Abasto ». “Cuestión de estilo”, con dirección de Francisco Javier y la actuación del Grupo 8, *La Nación*, Buenos Aires, 26.8.2005. Se estrena en el Actor’s Studio Complex. La obra está formada por 5 piezas breves: “No sé por qué estamos aquí”, “La subvención”, “La irreverencia”, “Cambio de estilo” y “El guardián”.

Hay numerosas ediciones de obras teatrales de Liscano. Quiero destacar el único volumen en el que juntó varias obras : *Teatro* que fue publicado en 2001 y mereció al año siguiente, igual que *El furgón de los locos* premio del Ministerio de Educación y cultura. Información en revista *Caras y caretas N° 61*, Montevideo, 4.10.2002. El volumen *Teatro* reúne « La subversión », « Un ciudadano que trabaja y cumple con su deber », « No sé para qué estamos aquí », « La irreverencia », « Cambio de estilo », « El guardián », « El escopetero », « Los idiotas », « Retrato de pareja », « El Informante » y « Mi familia ».

Porque sabe que acabará preguntándose (...): ¿a dónde voy?” (“El Tarumba”, Ov2, 2011: 175).

Y en *El escritor y el otro*: “Allí, en el silencio. hay que sentarse a esperar. Entonces llega la palabra” (2007: 112).

En grandes líneas, la vuelta a Uruguay implica una aceptación definitiva del sentimiento de extranjería, una reubicación del sentido de lo político, el abandono doloroso de la ficción, el hallazgo de la autoficción, la presencia creciente del dibujo y la escultura. En el diario de la cárcel ya mencionaba al dibujo como una posibilidad. El 18.2.83 escribía sobre el esfuerzo que significaba escribir. Y surgía la alternativa: “La otra cosa que podría hacer sería ponerme a dibujar, pero estoy harto de mis mamarrachos”. (2010 : 103). En “El lector salteado” (2009) recuperó, a través de un amigo, una imagen de sí mismo dibujando en la infancia, el trabajo manual en la cárcel, el recomienzo en Estocolmo en 1995, la continuación en Barcelona, la expansión desde la vuelta al Uruguay.<sup>349</sup> Los dibujos y las esculturas de Liscano invaden su espacio vital: su apartamento del centro de Montevideo, la chacra de Melilla. Realizan de otra manera la ambición de crear un “territorio” propio que existe y va cubriendo el espacio inmediato real.

### 3. 1. El escritor y la política

Los diarios escritos en Suecia dan cuenta de la preocupación por estar informado y de la voluntad de comprender la sociedad en la que vive. Escribe sus lecturas, sus discusiones, la manera en que se va haciendo una opinión sobre la actualidad. Se interesa por entender la caída del socialismo real. Contó que en Suecia tenía mucha más información que la que circulaba en Uruguay, pero que cuando venía a Uruguay y trataba de transmitir lo que sabía, se daba cuenta de que a nadie interesaba.

Paulatinamente, desde la vuelta a Uruguay, empezó a opinar desde la prensa sobre la cultura. Cuando la crisis económica de 2002 promovió la organización de los escritores para responder al desastre social que el Uruguay estaba viviendo.<sup>350</sup> Rosalba Oxandabarat

<sup>349</sup> Lo cuenta en « El lector salteado » (2009: fragmento 21).

<sup>350</sup> Los escritores organizaron sistemas de ayuda a la población. En el semanario *Brecha* del 30.8.2002 salió una columna en la que se llamó a la solidaridad y a entregar alimentos no perecederos a la entrada del LATU durante la Feria del Libro, el día del escritor, 8.9.2002 : “Llamado a la población” “Letras por quilo”: “En Uruguay hay hambre, gente sin trabajo, sin techo. Los escritores uruguayos somos parte de esta sociedad y no podemos mirar para otro lado mientras nuestros hermanos pasan mal”. Los escritores leyeron en la Feria a cambio de alimentos que serán donados a comederos y merenderos. Preparan una subasta de originales de escritores uruguayos y extranjeros (En: Carina Novarese,

hizo en *Brecha* la crónica de la formación del llamado “Letras por quilo”: “Todo empezó con un mail de Liscano que se cruzó con uno de Alvaro Ahunchaín. Reunión en el teatro Victoria, se crearon grupos: los teatreros por un lado, los escritores por otro”. Oxandabarat cita fragmentos del discurso de Liscano en la Feria del Libro, el día del escritor (8.9.2002):

Este es el comienzo, es el primer acto para volver a ocupar en la sociedad el lugar que es nuestro: el de la palabra, el del arte, el de la vida. Somos parte de la identidad de nuestro país, y cuando nuestros hermanos están pasando mal, los escritores no somos indiferentes. Queremos decir a todos lo que están pasando mal que los escritores no nos quedaremos a la espera de que las cosas cambien. Estamos comprometidos a trabajar para generar esperanza”.<sup>351</sup>

A partir de la remoción que significó “Letras por quilo”, los escritores empezaron a proyectar una forma de agremiarse. La Casa de los escritores se fundó el 16 de junio de 2003: Liscano la presidió durante los dos primeros años. Su incidencia pública inicial se circunscribió a la prensa y al trabajo gremial con los escritores. A partir de 2009 tendrá una presencia política al ser nombrado subsecretario del Ministerio de Cultura durante el gobierno de Tabaré Vázquez. Desde 2010, bajo la Presidencia de José Mujica, es Director de la Biblioteca Nacional.

En la cárcel había creado una nueva identidad de escritor y, a partir de ella, buscará incidir en la realidad. Fue desarrollando una reflexión sobre el lenguaje que, salvo algunos ejemplos aislados<sup>352</sup>, no existía antes en Uruguay. En un fragmento del diario que llevó en prisión, el 25.1.83, citado en la Introducción de esta tesis, se hacía la pregunta si era posible cambiar algo sin que cambiara el lenguaje (2010: 94). El ensayo “El lenguaje de la soledad”<sup>353</sup> es decisivo en el desarrollo de ese pensamiento. La pelea contra la negación de los crímenes cometidos durante la dictadura es lingüística y política. Liscano se hizo solidario de la búsqueda de verdad y justicia reivindicada por organizaciones de derechos humanos y algunos sectores de la sociedad uruguaya. Tuvo a la prensa como tribuna. En el

---

“Tender la mano es buen negocio”, Montevideo, *El País*, Tercera Sección, 20.8.2002). Liscano publicó en *Brecha* el 20.9.2002: “Escritores en tiempos de miseria”. “Se busca la palabra”.

<sup>351</sup> Rosalba Oxandabarat, “Siempre en domingo”. “Solidaridad por quilos”, Montevideo, *Brecha*, 13.9.2002.

<sup>352</sup> De otra manera, es posible pensar que Carlos Martínez Moreno y Manuel Flores Mora la hicieron. Me detengo más en ellos en *Palabras rigurosamente vigiladas* (2006). Dos autores y libros de referencia en este tipo de análisis son : George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994 y Víctor Klemperer, *LTI La lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Edit. Minúscula, 2002.

<sup>353</sup> Publicado en Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000. Gabriela Sosa, en la tesis de maestría: “Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano”, anota que es un paso hacia el testimonio.

artículo “La reflexión y su límite”<sup>354</sup> acusó el negacionismo del lenguaje del presidente Julio María Sanguinetti y del ministro Juan Carlos Blanco:

Cuando un presidente osa afirmar al mundo que en Uruguay no hubo niños desaparecidos está, entre otras cosas, usando la lengua de la dictadura, que creía que negar cerrilmente la tortura y el asesinato político cambia la realidad. Repetir los conceptos de los dictadores es perpetuar la represión, el autoritarismo, la miserable lengua de un ministro como Juan Carlos Blanco que informaba “técnicamente”, sobre qué hacer con “la mujer” que era Elena Quinteros

En el mismo sentido apunta el libro *Ejercicio de Impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman* (2004) descrito en la Introducción.<sup>355</sup>

Cuando se avizoraba el triunfo de la izquierda en las elecciones de fines de 2004, Liscano realizó una entrevista para ser publicada en libro al candidato del Frente Amplio Tabaré Vázquez. *Conversaciones con Tabaré Vázquez*<sup>356</sup> generó dos actos políticos, uno en cada orilla del Río de la Plata. Es significativo que en Montevideo, en 2003, la presentación<sup>357</sup> haya estado a cargo de dos escritores: Tomás de Mattos y Mario Delgado Aparain y en Buenos Aires, cuando salió la edición argentina un año después, fuera una figura política de primera línea: la en ese entonces senadora y primera dama argentina, Cristina Fernández de Kirchner la convocada a hablar del libro.<sup>358</sup>

El gesto, un escritor que apuesta con su imagen a un candidato de izquierda, generó en Uruguay, disidencias y descalificaciones. Liscano respondió en *Brecha*.<sup>359</sup> Al comenzar el artículo da cuenta de los fastidios que causó y puede causar su actitud. Sigue: “Aclaro que como ciudadano siento un orgullo mesurado por haber escrito este libro. Ese orgullo tiene este fundamento: Tabaré Vázquez y yo nos criamos en torno a la plaza Lafone. Allí el poder siempre era la Policía, el Ejército, la perrera”. Sigue encadenando descripciones de ese barrio popular de Montevideo a partir de la reiteración del pronombre demostrativo “allá” que juega a crear el efecto de la lejanía de esa pobreza en relación ¿a las discusiones de los intelectuales? ¿a las discusiones del centro de Montevideo? Hace un paralelismo

<sup>354</sup> Carlos Liscano, « La reflexión y su límite », Montevideo, *Brecha*, 1.8.2003: 23.

<sup>355</sup> Carlos Liscano, *Ejercicio de Impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2004.

<sup>356</sup> Carlos Liscano, *Conversaciones con Tabaré Vázquez*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2003.

<sup>357</sup> Se presentó en el teatro El Galpón, el 23.9.2003.

<sup>358</sup> Se presentó en la Feria del libro el 3.5.2004.

<sup>359</sup> Carlos Liscano, “La independencia del escritor”, Montevideo, *Brecha*, 26.9.2003.

entre su trayectoria y la de Tabaré Vázquez:

Que la izquierda pueda tener un candidato a la Presidencia de la República que viene de La Teja, un académico salido del sitio de donde no suelen salir académicos, para mí es un orgullo. Aunque no sea así, siento que algo de eso se me pega. Para un muchacho de La Teja llegar a profesor de la Universidad y candidato a la Presidencia es recorrer la misma distancia que para otro muchacho de La Teja hay en llegar a leer y entender a Musil, a Beckett, a Rulfo, a San Juan de la Cruz (26).

Enseguida traza una genealogía general y personal que establece su filiación con los pobres del Uruguay:

Cuando digo La Teja no estoy hablando de La Teja. Estoy hablando de quienes han sido pobres durante diez o veinte generaciones y también han construido este país. Estoy hablando de la mayoría, la gente de las fábricas, los talleres, las curtiembres, los changadores, los peones de campo, los chacareros. Estoy hablando de las sirvientas y lavanderas, como fueron mi madre, mi abuela, mis tías y mi bisabuela. Hasta donde puedo ver hay sirvientas en mi familia, como mi abuela Ema analfabeta y peona de estancia para todo servicio (26).

Después puntualiza que el libro es una toma de posición política. Así como trazó una genealogía entre los pobres, traza otra como intelectual uruguayo y hace una enumeración de todos aquellos que se comprometieron, empezando por los partidos tradicionales. Hacia el final del artículo parece conciliar su larga reflexión sobre la soledad del escritor con la noción del compromiso:

El escritor siempre está solo. Está solo en su trabajo, porque uno escribe solo. Y está solo porque el escritor no tiene partido ni institución que lo proteja del poder. El escritor es un ciudadano con influencia real y con influencia aparente. Dice lo que piensa en sus libros, en los periódicos, en la radio, en la televisión. Como ciudadano, el escritor tiene solamente la fuerza de su voto. Cuando acepté escribir este libro lo hice como escritor y como ciudadano (26).

Después de la dictadura no se volvió a plantear el problema del compromiso del escritor en los términos de las décadas del sesenta y setenta. Ya nadie defendía a la revolución y mucho menos su prioridad ante la obra artística. En sus artículos en la prensa cultural y gracias a su presencia pública creciente, Liscano fue diciendo el deseo de incidir como intelectual. Cuando es llamado a participar al final del gobierno de Vázquez, la

situación tiene su grado de ambigüedad: se lo convoca por la presencia que ha logrado en tanto escritor, pero es indudable el peso de su pasado político.

Desde los ochenta, ningún escritor admitiría ser regido por un deber ser ajeno a la obra misma. Liscano da una vuelta a la relación conflictiva entre la ideología y la creación artística al plantearse una dimensión política del lenguaje. Es una manera de traspasar lo que puede ser considerado como una forma de determinismo (situar al artista es fundamental pero no alcanza) para retomar una ambición de universalidad para la obra y quien la crea.

### *El teatro y la representación del horror*

Me interesa destacar dos momentos en que se plantea el tema de la representación del horror a través el teatro porque forman parte del desarrollo que me interesa esbozar. A propósito de la representación en Suecia de “La vida al margen” (una versión anterior de “El Informante”) Sergio Altesor, escritor y artista plástico, comentó, en *Brecha*, en mayo de 1994, que el estreno simbolizaba “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.<sup>360</sup>

Altesor señala que Liscano rescató “la dimensión particular de la cárcel donde la mente y el alma humana son las únicas zonas liberadas”.

En una entrevista del año 2001, el mismo de la publicación de *El furgón de los locos*, Liscano declaró que lo que más le interesaba hacer en ese momento era « investigar y reflejar » el pasado inmediato a través del teatro. Decía : “Queda por hacer esto respecto de la dictadura y de la época de violencia previa a la dictadura”.<sup>361</sup> Unos años más tarde, a propósito de un artículo del crítico y teórico del teatro Roger Mirza, se planteó la discusión sobre las causas de la ausencia del tema de lo sucedido durante la dictadura en el teatro

<sup>360</sup> Sergio Altesor, “Liscano aquí y allá”. “El rescate de un universo mental”: sobre el estreno de “La vida al margen” en Suecia, Montevideo, *Brecha*, 27.5.1994.

<sup>361</sup> Wilson Javier Cardozo, “Más solo que el escritor” (entrevista), *Revista Banda Hispânica*, Brasil, 2001.



posterior a ella. En “Teatro, memoria, trauma social”<sup>362</sup> Mirza planteó las dificultades para contar, en general, el horror y las “complicaciones” específicas de la sociedad uruguaya (la ley de impunidad, la crisis económica). Agregaba que para el teatro es aún más difícil simbolizar que para los otros géneros por la presencia del público.<sup>363</sup> Poco después Liscano participó en el I Coloquio Nacional sobre Teatro Rioplatense que organizó Mirza en la Facultad de Humanidades, el 8, 9 y 10 de octubre de 2005. Retomó el planteo del artículo citado antes e insistió en que más que un problema de la dimensión escénica inherente al teatro, la gran traba para la representación había sido la aprobación de la Ley de Impunidad y su ratificación por un plebiscito.<sup>364</sup>

Las opiniones y los tiempos en que se producen (pasaron 11 años entre el artículo de Altesor y el de Mirza) resultan sintomáticos de las dificultades que ha tenido la sociedad uruguaya para decir y pensar lo sucedido durante la dictadura.

### 3. 2. Contar la tortura

Mientras la elaboración de la autoficción es un proceso lento de búsquedas y tanteos (ver génesis de *La ciudad de todos los vientos* más adelante), el testimonio se impone con violencia, en un momento, muchos años después de haber sufrido la tortura. Más allá de los obstáculos, hubo una lenta elaboración personal y colectiva del sufrimiento y de los efectos paralizantes del terror vivido. En los cursos dados en el Collège de France (1979-1980), Michel Foucault<sup>365</sup> explicó cinco maneras del pensamiento

---

<sup>362</sup> Roger Mirza, « Teatro, memoria, trauma social en *Brecha*, Montevideo, 16.9.2005.

<sup>363</sup> Roger Mirza puntualizó la diferencia de la representación teatral del tema: “la dificultad de simbolización de lo traumático vivido como irrepresentable desde la perspectiva del autor, es superada más fácilmente en el ejercicio solitario de la escritura creadora que en el despliegue actual y físico de la mimesis teatral que exhibe las acciones y los cuerpos mismos de los actores ante la mirada de los espectadores. Mirza sostiene que la frecuencia “reciente” de esas representaciones responde a “la necesidad de socializar el trauma individual a través de la mediación simbólica del arte, de romper el pacto de silencio y la opresión del miedo, para decir lo no dicho, como forma de reconstrucción de una imagen identitaria, en una reacción opuesta a la manifestada por los espectadores de *Pedro y el capitán* más de 15 años después y que tiende a profundizarse actualmente. Así el teatro interviene en la elaboración colectiva del imaginario social, a través del ritual de la representación escénica, para generar un espacio de elaboración colectiva de la identidad y de la memoria” en “Teatro, memoria, trauma social”, Montevideo, *Brecha*, 16.9.2005: 3.

<sup>364</sup> Carlos Liscano, “El dramaturgo, el actor y la escena” en Roger Mirza (ed.), *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea : una reflexión impostergable*, Montevideo, Universidad de la República, 2007.

<sup>365</sup> Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants*. Cours au Collège de France. 1979-1980, Paris, Seuil/Gallimard, 2012 : 17. “El terror no es el arte de gobernar que esconde sus designios, sus motivos y sus mecanismos. El terror es, precisamente, el ejercicio de gobierno al desnudo, cínica y obscenamente. En el terror es la verdad y no la mentira lo que inmoviliza. Es la verdad que hiela, es la verdad que se entrega en su evidencia, manifiesta por todos lados, que se entrega intangible e inevitable”. (trad.mía).

político moderno (a partir del siglo XVII) de concebir la relación entre el ejercicio del poder y la verdad (o el conocimiento de lo que realmente sucede). Considera la quinta la que establece que en la medida en que todo el mundo sabe qué es lo que pasa, todo queda inmovilizado. Este es, dice Foucault, el principio del terror.

La terreur, ce n'est pas un art de gouverner qui se cache, dans ses buts, dans ses motifs et dans ses mécanismes. La terreur, c'est précisément la gouvernementalité à l'état nu, à l'état cynique, à l'état obscène. Dans la terreur, c'est la vérité et non pas le mensonge qui immobilise. C'est la vérité qui glace, c'est la vérité qui se rend elle-même par son évidence, par cette évidence manifeste partout, qui se rend intangible et inévitable.

La tortura existía en el Uruguay antes del golpe de Estado de 1973, pero a partir del quiebre institucional se generalizó como un instrumento de gobierno, en el sentido que establece Foucault. El porcentaje de población presa fue en esos años el más alto del Cono Sur y todos los presos fueron torturados. Esto era sabido por familiares y allegados. La tortura no fue el producto de excesos sino que respondió a un plan, una organización, la acumulación de un conocimiento y un adiestramiento que implicó a una parte muy importante de la población. Franz Kaltenbeck señala la diferencia entre el sadismo y el terrorismo de Estado al analizar la figura de Paul Aussaresses, general de la Armada francesa conocido por el uso de la tortura durante la guerra de Algeria: “la violación en la tortura no está apoyada en el fantasma de Sade, que excluye la muerte en nombre del Estado o en nombre de Dios. Los torturadores como Aussaresses reclaman la bendición del poder político e ideológico”. (trad.mía).<sup>366</sup> Parte de su reflexión sobre la guerra de Algeria es trasladable a lo sucedido en Uruguay entre 1973-1984. Dice que en una sociedad que ha perdido la ley, el sujeto arriesga perder su cuerpo:

L'histoire de la torture pendant la guerre d'Algérie nous l'apprend: ce n'est pas une élite de pervers qui a installé la torture comme une arme dans cette guerre qui ne voulait dire son nom. Ce qui a facilité la systématisation de la torture a plutôt été le renoncement à la responsabilité dans la classe

---

<sup>366</sup> Franz Kaltenbeck, « La torture, violence du plus fort » en *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse N°3, Effroi, peur, angoisse. Clinique des violences contemporaines. oct. 2003* : 15. « Mais le viol dans la torture n'est pas basé sur le fantasme de Sade. Celui-ci exclut le meurtre au nom de l'État ou au nom de Dieu, alors que des tortionnaires comme Aussaresses réclament toujours la bénédiction du pouvoir politique et idéologique, et cela même alors qu'ils sévissent dans un état d'exception. Tout leur est permis : n'agissent-ils pas pour le bien de la Nation ? Le tortionnaire ne témoigne donc nullement de cette « horrible liberté » exaltée, selon Lacan, par la jouissance que vise Sade dans son fantasme ».

politique. Cet abandon de la responsabilité a créé un vide dangereux dans l'État.<sup>367</sup>

Marcelo Viñar y Maren Ulriksen han visto cómo

La tortura se sitúa en la bisagra que articula al cuerpo de carne y sangre con el cuerpo social, y la palabra que sella el contrato tácito y explícito entre individuo y *socius*. La amenaza omnipresente del cuerpo en agonía determina una nueva relación con la palabra: el consentimiento por sumisión, la adhesión por la violencia, el suplicio por la trasgresión, el simulacro como impostura adaptativa.<sup>368</sup>

Cómo se cuenta la tortura y el terror. Es posible interpretar, como he señalado a lo largo de este trabajo, que se manifiesta sin ser nombrada en general en la obra ficticia de Liscano. Llegó a ser relato en *El furgón de los locos*, pero en los últimos años el escritor fue desconfiando de la capacidad del relato para decir lo vivido. Más adelante analizaré este proceso.

### 3. 3. “Deber de memoria”

A partir de 1989 y la confirmación por plebiscito de una ley que garantizaba la impunidad de quienes habían cometido los crímenes de la dictadura, las organizaciones de ex-presos políticos y de familiares de desaparecidos levantaron la bandera de un “deber de memoria” que tuvo un sentido confrontativo de las fuerzas políticas y sociales que apostaban al olvido. Liscano participó de esa lucha escribiendo ensayos, haciendo declaraciones, investigando, pero en principio no dio testimonio de lo que había vivido en la cárcel de la dictadura.

La frase acuñada como una consigna de resistencia encierra una contradicción. En su libro *La memoria, la historia, el olvido* Paul Ricoeur se asombra ante la “paradoja gramatical” que constituye la intimación a acordarse.

¿Cómo es posible decir “tú te acordarás”, por lo tanto, harás conocer en el futuro esta memoria que se da como guardián del pasado? Más

---

<sup>367</sup> Franz Kaltenbeck, *op. cit.*: 16. “La historia de la tortura durante la guerra de Algeria nos enseña que no es una élite de perversos la que instaló la tortura como un arma en esta guerra que no quiere decir su nombre. Lo que ha facilitado la sistematización de la tortura ha sido más bien la renuncia a la responsabilidad de la clase política. Este abandono de la responsabilidad ha creado un vacío peligroso en el Estado”. (trad. mía).

<sup>368</sup> Marcelo Viñar y Maren Ulriksen, *Fracturas de memoria*, Montevideo, Trilce, 1993: 135.

concretamente: ¿cómo se puede permitir decir “debes acordarte”, por lo tanto, debes enunciar la memoria en modo imperativo, cuando corresponde al recuerdo poder surgir como una evocación espontánea...?<sup>369</sup>

Ricoeur plantea que el trabajo de memoria es paralelo al trabajo de duelo y que es la idea de justicia la que impone subjetivamente la obligación. “Es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo” (2000: 119).

“El recuerdo es la libertad del pasado” dice hermosamente Maurice Blanchot<sup>370</sup> en su personal y difícil reflexión sobre la escritura. La escritura es sin presente y lo que “es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo”. “El recuerdo dice del acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más”. Ese trabajo de liberación que es también un trabajo de duelo se realiza en soledad, pero no es indiferente a lo que la comunidad a la que pertenece el sujeto va resolviendo en relación a la valoración de su historia y el lugar que otorga a los procesos de la memoria.

Esto ha sido señalado de distintas maneras por quienes han analizado el papel de la memoria en las sociedades actuales. Andreas Huyssen ha visto que « el proceso psíquico de recordar, repetir y atravesar” debe empezar en el individuo pero solo puede completarse exitosamente si es sustentado por toda la sociedad.<sup>371</sup> Y Hugo Vezzetti en su reflexión *Sobre la violencia revolucionaria*<sup>372</sup> ha señalado que la memoria no es un “registro espontáneo del pasado” sino que “requiere de un marco de recuperación y de sentido en el presente y un horizonte de expectativa”.

Antes de llegar al análisis de *El furgón de los locos*, me interesa rastrear, a través de algunos textos testimoniales, la evolución de una subjetividad ideológica, militante, con ambición de monumentalidad a otra más condicionada por una ética de la escritura y la libertad personal, también política, pero desatada de un “deber de memoria”. Contra lo que pudieran indicar los datos presentados en la introducción sobre los dos plebiscitos perdidos, en los veinte años transcurridos entre uno y otro la cultura uruguaya vivió cambios importantes. En el trayecto me parece que se podría señalar un cambio en la percepción de sí mismas, y en relación a la sociedad, de las víctimas del terrorismo de Estado.

---

<sup>369</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2000: 118.

<sup>370</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Buenos Aires. Paidós, 1969: 24.

<sup>371</sup> Andreas Huyssen, *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 : 175.

<sup>372</sup> Hugo Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009: 220.

### 3. 4. Dar testimonio

Como anoté al final del capítulo anterior, el testimonio ha sido abordado desde tres dimensiones íntimamente entrelazadas: el papel de sobreviviente, el contexto de producción, la noción de objetividad. En su *Poétique et politique du témoignage*, Jacques Derrida<sup>373</sup> remite a las reflexiones de Émile Benveniste sobre el papel del testigo que, a partir del rastreo de sentidos de términos griegos y latinos, intentan echar luz sobre las ambigüedades del acto de testimoniar. En el capítulo 7 del tomo 2 de su *Vocabulaire des institutions indoeuropéennes*<sup>374</sup>, « religión y superstición », Benveniste estudia la religión, su manera de diferenciarse y llegar a ser una institución. Dice que los romanos contraponían *religio* a *superstitio*. Después de analizar la palabra “religión”, Benveniste se pregunta por el origen de la palabra “superstición”: “*superstitio*” debería ser el abstracto correspondiente de “*superstes*” “sobreviviente”. Pero ¿cómo relacionarlos? Dado que “*superstes*” no significa solo “sobreviviente”, sino en algunos empleos, bien “atestiguados”, quiere decir, también, “testigo”. No es el único empleo de “*superstes*”; “sobrevivir más allá” no es solo “haber sobrevivido a una desgracia, a la muerte”, sino también “haber atravesado un evento cualquiera y sobrevivir más allá de este acontecimiento del que se ha sido “testigo”. Cito en francés, porque la traducción es muy compleja: “qui se tient (stat) sur (super) la chose même qui y assiste; qui est présent” (1969: 276). Puede querer decir: “que se prende (stat) sobre (super) la misma cosa a la que asiste (que está presente); de la que es presente (o que presentifica)”

Benveniste encuentra dos términos latinos para la palabra testigo: “*superstes*” (testigo en tanto sobreviviente) y “*testis*” (el que asiste en “*tiers*” (*terstis*) a un asunto de interés entre dos personas). El testigo, dice Derrida a partir de Benveniste, es el que habría estado presente. Habría asistido, en el presente, al asunto del que da testimonio. El que testimonia (*bears witness*) no aporta una prueba. Es alguien cuya experiencia, en principio singular e irremplazable (aun si puede ser juntada con otras para volverse prueba en un dispositivo de verificación), atestigua, justamente, que alguna “cosa” le ha sido presentada. El testigo “vient attester, justement, que quelque “chose” lui a été présent” (2005: 26). Y la traducción al español plantea algunas dudas significativas: ¿quiere decir que el testigo da

<sup>373</sup> Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L’Herne, 2005.

<sup>374</sup> Émile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indoeuropéennes T.2. Livre 3. Chap. 7*, Paris, Minuit, 1969: 265-279.

cuenta de algo que le fue dado en un tiempo que fue presente? El participio “présent”, del verbo “présenter”, puede convocar además del sentido de “estar presente, presentar” el de algo que le ha sido regalado, dado (“faire présent de”)

El testigo, sigue Derrida, es alguien que ha sido señalado, es el portador de algo que está más allá de su persona, aunque la persona, su dimensión concreta, su cuerpo, su mente, su tiempo, su subjetividad en definitiva, sea la única manera de llegar a lo que la trasciende.

Ce qui distingue un acte de témoignage de la simple transmission de connaissance, de la simple information, du simple constat ou de la seule manifestation d’une vérité théorique prouvée, c’est que quelqu’un s’y engage auprès de quelqu’un par un serment au moins implicite. Le témoin promet de dire ou de manifester à autrui, son destinataire, quelque chose, une vérité, un sens qui lui a été ou qui lui est de quelque façon présent, à lui-même en tant que témoin –seul et irremplazable (...) L’expérience du témoignage en tant que tel suppose donc le serment. Elle se tient dans l’espace de ce *sacramentum*.<sup>375</sup>

La situación performativa del testimonio es la fe: el testigo pide o exige ser creído. El secreto es la experiencia misma del testimonio, agrega Derrida, el privilegio de un testimonio insustituible, dado que la persona es la única que sabe lo que ha vivido, sufrido; es necesario creerle bajo palabra en el momento mismo en que publica un secreto que se mantiene de todas maneras secreto. (Subrayado JD). Derrida desecha la identificación del testigo con un “tiers”:

Si personne ne peut remplacer personne comme témoin, si personne ne peut témoigner pour l’autre comme témoin, si on ne peut témoigner pour un témoignage sans ôter à ce dernier sa valeur de témoignage (qui doit toujours se faire à la première personne), n’est-il pas difficile d’identifier le témoin à un tiers? On se représente facilement le tiers comme n’importe qui, comme une première personne remplaçable: le tiers est un “je” singulier en général. Or rien n’est plus substituable mais rien ne l’est moins qu’un “je”.<sup>376</sup>

<sup>375</sup> Jacques Derrida, op.cit. : 45 “Lo que distingue a un acto de testimonio de la simple transmisión de conocimiento, de la simple información, de la simple comprobación o de la sola manifestación de una verdad teórica probada, es que alguien se compromete junto a alguien por un juramento por lo menos implícito. El testigo promete decir o manifestar a otro, su destinatario, alguna cosa, una verdad, un sentido que le ha sido o que le es de alguna manera presente, a él mismo en tanto testigo -solo e irremplazable- (...) La experiencia del testimonio en tanto tal supone el juramento. Se mantiene en el espacio de este *sacramentum*” (Trad.mía).

<sup>376</sup> Jacques Derrida, op.cit. : 61. « Si nadie puede ser sustituido como testigo, si nadie puede testimoniar por otro como testigo, si no se puede testimoniar por un testimonio sin quitarle su valor de tal (que debe siempre realizarse en primera persona), ¿no es difícil identificar el testigo con un “tiers”? Uno se representa fácilmente el “tiers” como cualquiera, como una primera persona reemplazable: el “tiers” es un “yo” singular en general. Ahora bien, nada es más sustituible pero nada lo es menos que un “yo” (Trad. mía).

Annette Wieviorka en *L'Ère du témoin* (1998) dice que el motor de la escritura del testigo es la protesta contra la muerte, la necesidad de dejar una huella, de asegurar una filiación.<sup>377</sup> El compromiso, el acto de fe, la filiación: todos los aspectos señalados apuntan a la dimensión subjetiva del testimonio. El testigo dice “su” verdad: en el posesivo está dicha la parcialidad y, al mismo tiempo, a pesar de ser “suya”, es una “verdad”, algo que está más allá de él como sujeto. En los últimos años, con la visibilidad crítica de las “escrituras del yo” se ha insistido en esta dimensión subjetiva del testimonio. Renaud Dulong ha señalado la estrecha asociación del testimonio con estas “escrituras”: es en su dimensión subjetiva que el testimonio ofrece un sentido compartido.<sup>378</sup> Y Carole Dormier ha llamado la atención sobre el carácter parcial y comprometido del testimonio, pues la subjetividad y la puesta en forma narrativa y estilística le son inherentes.<sup>379</sup>

El que da testimonio relata. No hay relato puro de los hechos sino, en cada momento, un balance entre lo vivido y la situación de quien da testimonio en una sociedad que puede ser más o menos permeable a la escucha de atrocidades pasadas y más o menos propensa a asumir su cuota de responsabilidad en ellas. Hugo Vezzetti, en el libro antes citado, realiza una afirmación interesante para evaluar un momento del proceso de dar testimonio en la sociedad uruguaya: “una memoria solo apoyada en los afectados descarga a la sociedad de su responsabilidad”.<sup>380</sup>

Como estudió Natalie Heinrich en *Sortir des Camps. Sortir du silence* en el testimonio hay una temporalidad de la enunciación y una temporalidad de la escucha (2011: 8). En su libro Heinrich rinde homenaje a los estudios pioneros de Michael Pollak y siguiendo su línea de trabajo se propone escuchar no solo lo que dicen los testimonios sino cuándo y a quién lo dicen. Estudia las “condiciones de existencia del testimonio”. Dice que es escaso el número de sobrevivientes que testimonia. Interpreta ese silencio, que no tiene por qué ser olvido, como una manera de gestionar la identidad según las posibilidades de comunicación de la experiencia extrema vivida. (2011: 40). El silencio puede traducir, dice,

<sup>377</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998 : 43.

<sup>378</sup> Renaud Dulong, *Le témoin oculaire*, Paris, EHESS, 1998 : 12. « Le témoignage est donc étroitement associé à l'écriture de soi, parce qu'il retient d'autant plus notre attention qu'il exprime un point de vue et un pâtre humaine. C'est dans sa dimension subjective que la mémoire du témoignage offre un sens partagé » .

<sup>379</sup> Carole Dormier (Dir.), “Avant-propos” en *Se raconter, témoigner*, Presses universitaire de Caen, 2001 : 12. “la subjectivité et la mise en forme narrative et stylistique, qui paraissent s'opposer à la manifestation de la vérité, participent pleinement au témoignage, en tant qu'il est transmission d'une expérience vécue, que l'on tente de faire partager affectivement à un destinataire ».

<sup>380</sup> Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002: 28.

la dificultad de hacer coincidir el relato con la moral corriente. El miedo a no ser comprendido, como contara Primo Levi, es muy fuerte.

El acto de “poner en intriga” (Ricoeur) supone cierta forma de aceptación y evaluación de la experiencia y está en relación con las expectativas que el testigo tiene de la comprensión del medio en el que el testimonio tiene sentido. Además de ese delicado equilibrio entre lo colectivo y lo personal en que la sociedad puede facilitar o no el testimonio, están las dificultades de las víctimas que no solo dependen de la escucha. Nathalie Heinich señala que los testimonios que estudió sobre Auschwitz suelen ser lacunares y tienen un carácter “rudimentario” y “mínimo” que entiende como síntoma de la tensión entre la voluntad o la obligación de hablar y la incapacidad de hacerlo (2011:54). Hay un olvido, personal y colectivo, que puede ser provisoriamente necesario y que sería imprescindible comprender.

En principio, con algunas salvedades, el testimonio sobre la dictadura fue épico y masculino. Inevitablemente los que sufrieron en sus cuerpos y sus vidas la violencia brutal de la dictadura debieron tener en cuenta el funcionamiento de lo que no se dice en la sociedad uruguaya. Los prejuicios, las inhibiciones, los miedos no explicitados. Las voces de las mujeres tardaron en hacerse escuchar. *El furgón de los locos*<sup>381</sup> está dentro y afuera del proceso por el que hombres y mujeres que fueron presos políticos llegaron a testimoniar. Está fuera del “discurso de guerra”, predominantemente masculino y plantea afinidades con algunos de los rasgos de los testimonios femeninos. En el apartado sobre la recepción crítica de la obra de Liscano, en la Introducción de esta tesis, cité una reflexión de Alicia Migdal que quisiera retomar, antes de especificar algunas características del testimonio en la sociedad uruguaya posterior a la dictadura. Migdal decía que Liscano “es el único varón que a partir de la revelación de su cuerpo torturado ha indagado literariamente la detallada intimidad de ese cuerpo con la conciencia”.<sup>382</sup>

### 3. 5. El monumento y la crítica

La necesidad política de construir una épica de la resistencia tal vez explique que no haya habido casi testimonio sobre quiebres en la tortura. Hasta 2011, se dijo muy poco

---

<sup>381</sup> Carlos Liscano, *El furgón de los locos*, Montevideo, Planeta, 2001.

<sup>382</sup> Alicia Migdal, “El encierro y los mundos”, *op. cit.*



sobre abusos sexuales.<sup>383</sup> Recién con mucho cuidado las mujeres, en colectivo, empezaron a nombrar la violación en experiencias como la de *Ovillos de la memoria*. Excepcionalmente en la película de Mario Handler “Decile a Mario que no vuelva” (2007) un hombre relató una situación de humillación sexual.

La ficción, gracias a las múltiples formas de distanciamiento que ella habilita, permite decir lo que resulta tan difícil de testimoniar cuando se pone en juego el pudor de la persona que ha sido víctima. Fernando Butazzoni en *El tigre y la nieve*<sup>384</sup> ficcionalizó la historia de una uruguaya que fue secuestrada en Buenos Aires y trasladada al centro clandestino de reclusión La Perla, cercano a Córdoba (Argentina) y se fue después a Suecia. La mujer se había convertido en amante de su “cuidador” o “responsable”. Incapaz de reiniciar una vida después de la cárcel, se suicidó en el exilio.

A la salida de la dictadura, las víctimas que dieron testimonio concibieron el ejercicio de la memoria como un deber ético y cívico. Los tres tomos de *Memorias del calabozo*<sup>385</sup> de Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof resumen por su encuadre moral, por quiénes son sus autores<sup>386</sup>, algunas características centrales del primer momento del flujo de testimonios. En la introducción los autores dan una pequeña explicación “histórica” de lo sucedido en la sociedad uruguaya que ubica el libro en una lucha interpretativa por establecer el causante político del desastre y dejan constancia del pacto realizado de dar testimonio en el caso de sobrevivir “para que el sacrificio no fuera en vano” (T1, 1987: 11).

Establecen que testimonian para levantar un monumento y continuar la lucha.<sup>387</sup> Al hacerlo se apoyan en el mito de la “honestidad” del lenguaje hablado que se contraponen a un “hacer literatura” que queda ubicado del lado del artificio. La invitación es a leer como si las palabras fueran transparentes y pudieran poner al lector directamente ante los sucesos. Crean una puesta en escena de presunta “naturalidad”: dos ex-presos políticos se juntan para conversar y reconstruir su experiencia de rehenes de la dictadura. Después de años de comunicarse mediante golpes en la pared a partir de un código propio, vuelven al lenguaje de la tribu y escriben como si conversaran. Al escenificar su charla realizan un

---

<sup>383</sup> El tema es abordado en el libro de Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero, *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Montevideo, Fin de siglo, 2012.

<sup>384</sup> Fernando Butazzoni, *El tigre y la nieve*, Montevideo, Banda Oriental, 1986.

<sup>385</sup> Fernández Huidobro, Eleuterio y Rosencof, Mauricio, *Memorias del calabozo. 3 tomos*, Montevideo, Tae, 1987.

<sup>386</sup> Fernández Huidobro y Rosencof son figuras políticas relevantes desde la salida de la dictadura. Pertenecieron al MLN Tupamaros, fueron presos políticos y rehenes de la dictadura.

<sup>387</sup> Es un momento de campaña por el plebiscito para derogar la Ley de Caducidad que fue refrendada por plebiscito en 1989.

gesto reparador del aislamiento del calabozo, y crean también un simulacro de verdad y honestidad que oculta las operaciones ideológicas de su discurso. Consciente e inconscientemente las estrategias de un proyecto político compartido en el presente en el que “conversan” inciden en la manera de recordar.

Se refieren una y otra vez a la situación de enunciación y al “hoy” político desde el que recuerdan. Entre los dos, tomando mate, hilan anécdotas del cuartel. De esa manera establecen una distancia con los años de horror. Una mirada irónica les permite contar y al mismo tiempo mantener las emociones a raya. Relatan una serie infinita de atrocidades sufridas que alterna con el conocimiento adquirido sobre los otros: los “milicos” de diferentes jerarquías con los que convivieron esos años. Se sobreentiende que el contar es una tarea militante que exige la disminución o relativización de lo más subjetivo.

Dos hechos fueron determinantes de algunas de las transformaciones operadas en el testimonio a partir de 1989: el ya mencionado plebiscito que confirmó Ley de Impunidad y el derrumbe de la Unión Soviética que inevitablemente generó una crisis en el Partido Comunista. Generalmente renuente a la revisión crítica de su historia, la izquierda en general sufrió, con lentitud, la sacudida de la caída de la Unión Soviética. La derrota del modelo socialista y el derretimiento de la llamada “guerra fría” cambió el tono de la lógica confrontativa. Junto al desarrollo de una ética de los Derechos Humanos, inexistente antes de la dictadura, fue creciendo la sensibilidad hacia las formas de discriminación y una percepción crítica más amplia del ejercicio del poder: no solo el de quienes lo ostentan autoritariamente o por designio democrático sino la cuota que cada uno tiene y las responsabilidades que plantea. Algunos militantes comenzaron a revisar su condición de tales, y a verse a sí mismos y su historia de manera diferente.

En el año 2003 apareció *Crónicas de una derrota. Testimonio de un luchador*<sup>388</sup> de José (Tito) Martínez, antiguo militante del Partido Comunista: es el primer testimonio de un preso político que cuenta un quiebre en la tortura. La obra tiene una estructura alternante que intercala la experiencia del preso en un cuartel, en el Penal de Libertad con la del militante en los cincuenta, sesenta y primeros setenta. Son las “crónicas” del preso y del militante : dos secuencias cronológicas que se intercalan hasta la salida de la cárcel. El eje de intensidad lo establecen las “crónicas” del preso: de ellas surge el título de cada uno de los capítulos en que se organiza el libro: el Cuartel, el Penal, el Infierno. Martínez dejó como tercer y último capítulo el relato de la tortura y de la confrontación dentro del Partido

---

<sup>388</sup>Martínez, José Jorge, *Crónicas de una derrota. Testimonio de un luchador*, Montevideo, Trilce, 2003.

Comunista que estalla en 1992. La estructura de la obra revela la sabiduría constructiva del que relata. La conmoción que produce la lectura del sufrimiento en la tortura hubiera quebrado la racionalidad, la distancia, la melancólica ironía con que se mira y mira a su entorno en los dos primeros capítulos. El ir y venir del preso al militante ejerce un doble control : corta la dureza del cuartel y el penal por un lado, y por el otro amortigua la carga de datos, precisiones, nombres de la memoria política.

Con gran economía de palabras, gracias a la percepción precisa del detalle y al manejo de un equilibrio difícilísimo entre lo que el sujeto siente y la descripción de lo que sucede, es decir con una calibrada contención, el horror se desata e invade al lector. Le aplican la picana en la boca. “Oigo a alguien que grita, que aúlla, soy yo” (132). No debe haber forma más sintética de decir esa ruptura de la identidad del sujeto en la tortura.

La otra serie, la del hombre comprometido inserto en la lucha política desde el medio siglo, abre la puerta a la polémica. Tito Martínez cuenta desde dentro, como militante, y se detiene a explicar qué se entiende por militancia: cuánto de altruismo y sectarismo tuvo, qué responsabilidades y satisfacciones en relación a la participación en el poder pudo brindar. Esa mirada que vuelve al compromiso y la emoción al mismo tiempo en que construye una distancia que permite la visión crítica, es otro de los aciertos de su narración.

Un valor fundamental de este testimonio de Tito Martínez es que restablece la dignidad del luchador sin necesitar de las coartadas o los escamoteos del héroe. Encuentra otra forma de entereza y dignidad : la del hombre que tiene el valor de decir su debilidad. Su voz exhala un aire de libertad, autoconciencia y búsqueda de verdad renovadoras. Es la suya una ética rigurosa, que da vuelta la imagen, al fin complaciente, del héroe.

### **3. 6. El testimonio de las mujeres**

En *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX* Alfredo Alzugarat señala tres etapas en el proceso de testimoniar posterior a la dictadura: 1. Entre 1985-1990: la irrupción del testimonio y el freno de la aprobación de la Ley de impunidad por plebiscito. 2. Desde 1990 una retracción hasta que la marcha del 20 de mayo de 1996 por los desaparecidos logró, después de mucho tiempo de esfuerzos coordinados, hacer visible la presencia de un reclamo de justicia de un importante sector de la sociedad uruguaya. 3. De 1997 en adelante. Registra que ese año “alrededor de trescientas ex-presas de Punta de

Rieles se reunieron con miras a un trabajo conjunto de reconstrucción de la memoria de los años de la dictadura y del pasaje por la prisión”.<sup>389</sup>

Hubo un testimonio primero de mujeres: la entrevista que Lucy Garrido le hizo a la ex-presa política Lilián Celiberti, *Mi habitación, mi celda*<sup>390</sup>, que quedó aislado, tal vez por el freno que el testimonio en general sufrió, tal vez porque el planteo de las autoras es feminista y la sociedad necesitaba más tiempo para aceptar su perspectiva. En el libro *Las rehenas* Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero estudian la “disfuncionalidad” de la memoria de las mujeres en relación a la construcción de un relato heroico, hegemónico y masculino, y buscan las particularidades de su discurso que “fracturan la lógica del discurso de guerra” (2012: 251-252). Generalizan sobre el testimonio de los hombres estableciendo algunas salvedades (Liscano, Engler). Señalan que los centros de atención de las memorias de las mujeres son diferentes a los de los hombres:

Con similar o mayor relevancia que los momentos de enfrentamiento físico a la represión y las reafirmaciones políticas, estas memorias contienen un pormenorizado recuento de la trama cotidiana de sus vidas y sentimientos. Construyen una voz colectiva que revela, a veces en un tono íntimo, lo diverso y ambiguo de la condición humana. En este plano se registra la mayor distancia, una verdadera ruptura con el relato edificante del combatiente intacto (2012: 260).

En un acto público, el 1º de noviembre de 2000, resultado de aquel encuentro que Alzugarat señala en el año 1997, las ex-presas políticas lanzaron una convocatoria a testimoniar bajo la consigna *te invitamos a contar porque a vos también te pasó*. Iniciaron un camino que, a través de diversas experiencias de trabajo colectivo, cambiaría las características del testimonio tal como había prevalecido hasta el momento. La mirada de género descentró la perspectiva masculina y político-partidaria prevalente. El primer resultado en libro del llamado de las mujeres fue *Memoria para armar-uno*<sup>391</sup> y tuvo enorme impacto de público. Hubo otros testimonios de mujeres, de menor resonancia, imprescindibles para trazar las líneas evolutivas de una sensibilidad ante el tema, pero la trascendencia de *Memoria para armar* no está solo en lo que sus testimonios dicen sino en la manera de plantear la memoria como una tarea colectiva y de género que desplaza, aunque no ignora, lo político partidario. Las mujeres proponen la construcción de una

---

<sup>389</sup> Alfredo Alzugarat, *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2009: 31.

<sup>390</sup> Lucy Garrido, Lilián Celiberti, *Mi habitación, mi celda*, Montevideo, Arca, 1990.

<sup>391</sup> *Memorias para armar-uno*, Montevideo, Senda, 2001.

memoria plural y un sentido de precariedad, juego y relatividad que implica una transformación en lo que venía siendo el testimonio hasta ese momento.

El párrafo inicial de la presentación de *Memoria para armar-uno* da vuelta desde dos ángulos diversos los criterios del testimonio vigentes. Allí se establece la voluntad de “recoger testimonios, reales o ficcionados, de todas las mujeres que vivieron la dictadura uruguaya en cualquiera de las situaciones posibles”. Por un lado, estas ex-presas desatan la literatura testimonial del recuento de hechos al introducir la posibilidad de que los testimonios sean “ficionados”, por otro, rompen el cerco de la cárcel y lo político al convocar a las mujeres en general a testimoniar desde cualquier lugar.

Otro gesto interesante fue convocar a los jóvenes y a adultos de ambos sexos a dialogar sobre el pasado. En el año 2004 se realizó una experiencia de taller, después recogida en el libro *Palabras cruzadas*.<sup>392</sup> Las ex-presas citaron a personas de la generación protagonista de las luchas políticas anteriores a la dictadura y a la de sus hijos a reunirse para hablar en principio sobre la incidencia de la dictadura en los adultos (pregunta realizada a los hijos) y en los jóvenes (pregunta realizada a los adultos). Un ejercicio de espejo intergeneracional que se reveló difícil. Se hicieron evidentes las dificultades que existían para hablar, contar, explicar emociones, transmitir experiencia.

Una evaluación parcial y precaria de los resultados del taller permite decir que tuvo la virtud de hacer palpable los silencios, el bloqueo a la hora de explicar y ponerse en el lugar del otro. Muchos padres, víctimas de la dictadura, no habían contado nada a sus hijos para no hacerlos sufrir, otros no habían encontrado el momento; las inquietudes de los hijos no llegaban a formularse. El miedo a dañar a floró en casi todos.

Edda Fabbri participó de la experiencia y, a partir de ella, fue encontrando las palabras para escribir un testimonio que publicará tres años después: *Oblivion*<sup>393</sup>, un libro fundamental en el proceso de conciencia del lenguaje, honestidad y libertad personal que va transformando el género: “Por eso digo que el pasado, ese pasado, es a veces más fuerte que uno. No porque ellos hayan sido más fuertes, no por su victoria vergonzosa, atroz, sino por el peso de las heridas que llevamos en silencio” (2007 : 50).

---

<sup>392</sup> Participé de la experiencia porque se me encomendó organizar sus resultados en un libro. Se llamó *Palabras cruzadas*, Montevideo, Editorial senda, 2005.

<sup>393</sup> Edda Fabbri, *Oblivion*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2007.

El libro *Los ovillos de la memoria*<sup>394</sup> del taller “Testimonio y memoria” fue preparado por siete ex-presas políticas que eligieron contar historias de algunas mujeres cuyos destinos fueron la muerte, la desaparición o la cárcel. Las mujeres que dan testimonio se presentan en notas autobiográficas acompañadas de una foto tipo carné. Dicen sus opciones políticas, sus entusiasmos adolescentes, su despertar sexual. Aunque registran la filiación política de cada una de ellas, al abrir las presentaciones a esferas de la vida no ceñidas a las exigencias de la lucha, al incluir un antes y después del combate y la cárcel, sus testimonios desestructuran las imágenes recortadas del combatiente y la víctima.<sup>395</sup>

En *Ovillos de la memoria* aparece explícito algo casi no nombrado hasta el momento: el abuso sexual en palabras y acto. Con recato, en algunos momentos, las mujeres nombran la violación. Es tan duro hacerlo que una de las mujeres usa la tercera persona para referirse a sí misma. Son particularmente difíciles los testimonios sobre la tortura pues es la intimidad del cuerpo de la víctima la que se expone. El pudor que fue avasallado no quiere volver a serlo.

Después de años de silencio, en el año 2004 el Frente Amplio llegó al gobierno y se comprometió a buscar los restos de los desaparecidos. Los medios de comunicación se volcaron al tema de los crímenes, las víctimas y los asesinos de la dictadura. En el año 2006 cuando la televisión estaba en pleno registro voraz y la palabra aparecía comprimida, triturada, desvanecida entre las imágenes, una entrevista televisiva a una ex-presa política partícipe del libro *Los ovillos de la memoria* mostró una alternativa valiosa y posible. El martes 31 de octubre de 2006, Stella Reyes tuvo un careo en un juzgado con sus torturadores: José Nino Gavazzo, Jorge Silveira y Armando Méndez. Ana María Mizrahi, periodista de tveo (canal del Estado), la invitó a su programa junto a Alicia Sabatel. Stella Reyes hablaba de la tortura, con voluntad de decir y con pudor. Porque es necesario que la sociedad sepa, pero también es cierto que luego del avasallamiento de la intimidad

---

<sup>394</sup> *Los ovillos de la memoria*. Taller Testimonio y Memoria del colectivo de ex presas políticas, Montevideo, Editorial Senda, 2006. Integrantes del Taller que trabajaron en la producción del libro: Beatriz Barboza, Ana Demarco, Cecilia Duffau, Irma Leites, Patricia Mora, Elena Morelli y Martha Passeggi.

<sup>395</sup> El libro fue presentado el 14 de noviembre de 2006 en El Galpón, en un acto multitudinario, junto a otras ex-presas políticas argentinas: *Nosotras. Presas políticas*. (Buenos Aires, Nuestra América, 2006). En un momento de la presentación una de las mujeres comenzó a nombrar a las compañeras muertas o desaparecidas : cada nombre era respondido con una ovación que decía “Presente”. Es una instancia ritual que anula el “trabajo de duelo, si se entiende por tal, freudianamente, un proceso de memoria que es al mismo tiempo de separación y reconocimiento de la pérdida” dice Hugo Vezzetti en el libro *Sobre la violencia revolucionaria* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009: 193). El rito realizado en El Galpón plantea la persistencia de un sentido épico a pesar del descentramiento de voces de estos testimonios.

perpetrado por el terrorismo de Estado, es un indicio de sanidad que las víctimas recuperen la posibilidad de la vergüenza, del silencio, de la no exposición.

En este contexto, *Los ovillos de la memoria* no solo informó, mostró una posibilidad alternativa del tratamiento del tema. El libro respeta los silencios, las ausencias, las reticencias de quienes cuentan su dolor. Le devuelve a lo acontecido su perspectiva trágica, al mismo tiempo en que recupera el valor liberador de la palabra.

### *Llegar a decir*

El 24 de febrero de 2010 la Corte Interamericana de Derechos Humanos sentenció la obligación del Estado uruguayo de investigar el caso Gelman y determinar responsabilidades administrativas y penales. La resolución significó un importante impulso en el reclamo de la imprescriptibilidad de los delitos de “lesa humanidad” y en la denuncia de la tortura. A principios de noviembre de 2011 algunos estudiantes de cuarto año de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UDELAR) escribieron una serie de artículos sobre la violencia sexual perpetrada en las cárceles de la dictadura que recababan testimonios de las denunciantes. Dos de ellas se presentaron en el programa de la televisión “Esta boca es mía” (Canal 12). Al otro día, también en Canal 12, Sonia Mosquera, otra ex-presa, recordó la fuga de las presas de la cárcel de Cabildo en 1971.<sup>396</sup> A fines de 2011 el semanario *Brecha* dio cuenta de la serie y el aluvión de denuncias con identificación de los culpables, el protagonismo de las mujeres y la decisión de hablar de la violencia sexual.<sup>397</sup> El silencio puede oprimir a las víctimas de violencia sexual, pero la exposición es también un sufrimiento. Un artículo del semanario *Brecha*, a propósito de la muerte de dos ex-presas políticas deja entrever lo conflictivo que puede ser asumir el paso de la denuncia. Firman la nota el “Grupo de ex-presas políticas que denunciemos violencia sexual y torturas”. Señalan la dificultad de decir la tortura y la existencia de posiciones y actitudes diferentes de las ex-presas en relación a la denuncia.<sup>398</sup>

<sup>396</sup> Soledad Platero, “Demonios”, *uy.press*, 4.11.2011.

<sup>397</sup> Mariana Contreras y Rosario Touriño, “Escrito en el cuerpo”. “Tortura y violencia sexual en dictadura: la otra gran batalla política”, *Brecha*, 4.11.2011. Durante las jornadas de denuncia el colectivo “Iguales y punto” juntó 170 acusaciones.

<sup>398</sup> A propósito de la muerte de dos ex presas políticas, Mirta Macedo y María Angélica Montes, el “Grupo de ex-presas políticas que denunciemos violencia sexual y torturas” publicó el artículo “El recuerdo vivo de Mirta y de Pítico” (Montevideo, *Brecha*, 21.09.2012.) El artículo estuvo acompañado de dos recuadros: uno de Gianella Peroni (Integrante del grupo de denuncia, médica psiquiatra, psicoterapeuta familiar), “Conjunción de muchos factores”. Transcribo:

El 28 de enero de 2012 se estrenó “Antígona Oriental”. A partir de Sófocles, Volker Lösch (director) y Marianella Morena (dramaturgista) recogieron los testimonios de ex-presas políticas, hijas e exiliadas que, en el escenario, formaron el coro de la obra.<sup>399</sup> Puede interpretarse que el espectáculo forma parte del proceso de exposición que venían realizando las mujeres. Se produjo otro momento de confluencia de la ficción y el testimonio : los cuerpos, las caras, las voces de las mujeres y el texto de Sófocles junto al ámbito, la decoración, los trajes del teatro. Escribe Lösch en el programa del espectáculo:

No hay futuro al precio del olvido. Lo sé como alemán cuyos abuelos fueron, en parte, nazis. Si hay algo que los alemanes aprendimos de nuestro pasado homicida es esto: la elaboración del pasado es algo necesario y no se puede hacer de una manera general y magnánima, sino en una forma muy meticulosa, precisa y justa. No existe alternativa. Solo así le daremos una oportunidad al perdón, y tendrá sentido seguir viviendo.

Y Marianella Morena:

Este pedazo de tierra llamado Uruguay hoy hablará por algunas de sus protagonistas mujeres. No es lo mismo ex-presos que ex-presas. No es lo mismo cuando el poder es masculino. “No es lo mismo desnudar a una mujer que a un hombre”, dicen ellas. Saber quiénes somos, qué nos pasó y qué fue lo que pasó, que cada uno, que cada una, pueda tener su historia, saberla, contarla es un derecho al que no debemos renunciar; sin libertad no hay cuerpo, ni nación que sobreviva...

---

“Lo que mata es la conjunción de muchos factores; no todos y todas las que pasaron por esos tormentos se enferman y/o mueren, ni todos/todas las que denunciamos morimos. Todas y todos tenemos huellas por lo que vivimos, pero para cada uno o una eso significa distintas cosas. La denuncia no mata, pero moviliza cosas que a cada una le pegan distinto y cada una recurre o no al apoyo y contención con lo que puede o elige. A veces es suficiente y a veces no. Es difícil medir los efectos de cada cosa: para algunas la defensa fue borrarlo, otras lo recuerdan todo el tiempo. La denuncia para algunas puede ser sanadora y liberadora, para otras destapa cosas que hay que elaborarlas, y a veces el cuerpo no responde”.

Otro recuadro: María Celia Robaina (Psicóloga e integrante de la Cooperativa de Salud Mental y Derechos Humanos (COSAMEDDHH) y del Centro Ulloa, realiza acompañamiento psicológico a las denunciantes de violencia sexual y torturas), “La denuncia sanadora”. Transcribo: “Las causas de estas muertes son múltiples, no compartimos las lecturas simplistas que relacionan la denuncia con la enfermedad. Las personas somos diferentes y vivimos los acontecimientos de diversas maneras. Los hechos nunca están aislados, hay una historia de vida, recursos individuales, vicisitudes personales y un contexto que provocarán diferentes recorridos. Mirta estuvo convencida, desde el primer momento hasta el final, de que la denuncia era sanadora, que ella necesitaba depositar su denuncia en la justicia, porque era una forma de quitarse de encima su peso. Pensamos que la violencia vivida puede dejar marcas. Mirta denunció hechos terribles, de un horror escalofriante, y contaba haberse sentido como “un animalito acorralado”. Nos preguntamos sobre aquellas marcas que las palabras no alcanzan a nombrar, aquellas marcas que la memoria del cuerpo puede traer al presente e incluso pueden llegar a enfermar”.

<sup>399</sup> Ellas son: Anahit Aharonian, América García, Ana Demarco, Ana María Bereau, Cecilia Gil Blanchen, Carmen Maruri, Carmen Vernier, Graciela San Martín, Gloria Telechea, Irma Leites, Laura García-Arroyo, Lilián Hernández, Ethel Matilde Coiroló, Mirta Rebagliatte, Myriam Deus, Nelly Acosta, Nibia López, Tatiana Taroco, Violeta Mallet.



El coro de voces de las mujeres cuenta distintas situaciones de humillación y tortura e interpela a las autoridades (sin dar su nombre, al presidente, José Mujica). Parece una experiencia de liberación, de llegar a decir para las protagonistas-testigo y una violenta inculpación a la izquierda gobernante desde su propio pasado y su presente. La obra levantó disidencias en el conjunto de las ex-presas y entre quienes han tenido interés en pensar el problema de la memoria en relación a la dictadura. Las discusiones no han adquirido, todavía, (15.4.2012) estado público en la prensa. Se ha hablado mucho privadamente y por Internet. Es importante la opinión de Margarita Michelini, ex-presa política, que asistió a la representación de la obra e hizo después un análisis que colgó en su página web (<http://cosasdelavida.com.uy>) con el título “Antígona desorientada”. Dice de la obra:

Predomina el pensamiento único, la asimilación del concepto de víctima con el de heroína, el aplauso a la no evolución de las ideas, el desprecio a quien herida por la tortura dio un nombre. No hay preguntas sobre la historia. Las ideas e ideales de aquella época no se cuestionan, los malos son hombres y usan corbata, el gobierno de izquierda es peor y todos los gobernantes van a la misma bolsa.

En Argentina, la imagen más fuerte de la lucha contra la violencia brutal de la dictadura fue la de las madres de la Plaza de Mayo. Diferentes estudiosos de los procesos de recuperación del pasado, han señalado de qué manera se “familizó” al militante : pasó a primer plano la condición de hijo, marido, hermano y se oscureció el perfil político.<sup>400</sup> Al recuperarlos como víctimas desdibujaron, al mismo tiempo, la libertad de su elección. “Antígona Oriental” participa de esa manera de reivindicar a la mujer como suma de valores esenciales contrarios al poder arbitrario de los hombres.

### 3. 7. Escribir y recordar

Algunos testimonios plantean una conciencia del lenguaje que transforma interiormente el género y sus prerrogativas. En *El furgón de los locos* (2001) de Carlos Liscano y *Oblivion*<sup>401</sup> de Edda Fabbri la escritura desmonta preconceptos y desconfía de la

<sup>400</sup> Elizabeth Jelin ha realizado trabajos imprescindibles sobre la memoria. Tengo presente « El género en las memorias » en [www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelin.Cap6.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelin.Cap6.pdf); « Exclusión, memorias y luchas políticas » en [biblioteca.clacso.edu.ar/subida/uploads/FTP-test/clacso/gt/uploads/20100912040237/7jelin.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/uploads/FTP-test/clacso/gt/uploads/20100912040237/7jelin.pdf).

<sup>401</sup> Fabbri, Edda, *Oblivion*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2007.

inocencia de la referencialidad. En lugar de la reconstrucción de la gesta heroica de la resistencia, desarman la moral del combatiente y salen de la situación de víctima. Se instalan en una mirada más abarcadora que hace preguntas sobre la condición humana y que busca, de una manera nada complaciente, comprender la responsabilidad personal en lo sucedido.

Se podría trazar, tal vez, una “sinuosa senda”<sup>402</sup> entre *El furgón de los locos* (2001) y *Oblivion* (2007) de Edda Fabbri, prologado por Carlos Liscano. Son los primeros expresos políticos que plantean la importancia de poder olvidar. Liscano escribe en el prólogo: “Ir hasta donde están los recuerdos, ver cómo son y ponerlos en palabras. Para así crear el olvido. El olvido no es la falta de memoria: son los recuerdos que se fueron a su sitio, el país del olvido, organizados en palabras”. Sigue en el párrafo siguiente:

El recuerdo está en el cuerpo. El es quien elige las palabras que dirán lo que se recuerda. Lo que no se recuerda no será nunca olvido. Porque si no fue palabras, algo dicho o pensado o escrito, no puede olvidarse. Entonces, un día, el recuerdo no olvidado, no hecho palabras, salta del cuerpo y se vuelve presente y vuelve a doler como en su día. Se recuerda para que deje de doler. (2007 : 5)

Vuelvo al libro citado de Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, en el que considera “abusos” a la “manipulación concertada de la memoria y del olvido por quienes tienen el poder”, y también, dice, puede haber abusos cuando una conciencia “se proclama a sí misma portavoz de la demanda de justicia de las víctimas”. Edda Fabbri se desata explícitamente del deber de memoria:

A veces se nos asigna a nosotras una responsabilidad. Me refiero a una responsabilidad actual, no a la del pasado. Un deber de escribir o testimoniar de algún modo acerca de un pasado que se escapa y que debemos transmitir, como en una carrera de postas, a los que siguen. No me gusta esa imagen ni esa responsabilidad. Sé que estoy escribiendo sobre ese pasado que no es solo mío. Sé que lo viví desde un punto que podría considerarse de privilegio. De alguna manera es así. El primer privilegio es haber sobrevivido (...) Escribo no por ninguna responsabilidad, acaso por una responsabilidad conmigo, la de poder mirar alguna vez aquel pasado, la de no entregarme ahora, no mentirlo, que no me gane. (2007 : 46).

---

<sup>402</sup> Alusión al título del libro de poesía e Liscano, *La sinuosa senda*, Montevideo, El caballo perdido, 2002.

La conciencia del acto de recordar arrastra la desconfianza: qué se recuerda, por qué eso y no otra cosa, por qué en este momento y no en otro. Esta posibilidad de dudar de la experiencia propia está en relación al trato que quien recuerda establece con las palabras. Recordar y narrar se conjugan al mismo tiempo. Los testimoniantes que se lo plantean son escritores o se descubren escritores al hacerlo: tienen con el lenguaje una relación ambigua: saben de su no transparencia, de las trampas, de las malas jugadas y de su potencia liberadora.

Vuelvo al prólogo de Liscano a *Oblivion*: “Límpido y leve, como una jabalina en el aire, el libro”. (2007 : 7). La imagen de una “jabalina en el aire” es reiterada como un *leitmotiv* para describir el libro: tan inasible, tan agudo, tan certero, tan provisorio es el texto de Fabbri. Felisberto Hernández, un autor no agobiado por el peso de la historia -con mayúscula- en su vida y sí enamorado de algunos recuerdos personales y de la emoción que trasladan a su presente, escribía en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942):

yo me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro, en cómo será la forma de estos recuerdos. Por eso los veo todos los días tan distintos. Y eso será lo único distinto o diferente que me quede del sentimiento de todos los días. El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra.<sup>403</sup>

Tiene algo de la “jabalina” de Liscano-Fabbri esa imagen de los recuerdos lanzados al futuro que hacen posible, desde el aire, esquivar la muerte. Ese puente tendido sobre la muerte que liga pasado y futuro solo puede tener un trazo de palabras. La narración se hace de tiempo (de un antes y un después) y anula el tiempo al poder actualizarse una y otra vez. La “jabalina” y el rastro que deja en el aire es una imagen paralela a la del “surco” realizado por el arado: es la proyección hacia delante creada por la escritura la que transforma el delirio y la muerte.

En el mismo año del prólogo al libro de Fabbri y la edición de *El escritor y el otro*, la editorial Belfond publicó *Souvenirs de la guerre récente* con un “Avant-propos” de Liscano : “Échapper au silence” en el que hace una nueva reflexión sobre la escritura que precisa la interpretación del relato “Los siete mensajeros” leído y estudiado en la cárcel. Está en sintonía con la imagen de la “jabalina en el aire”: “Écrire, c’est faire comme le prince de Buzzati. Écrire, c’est partir pour nulle part. Écrire, c’est être toujours en marche,

---

<sup>403</sup> Felisberto Hernández, *Obras Completas I*, Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz, Montevideo, Arca-CALICANTO, 1981 : 49

sans possibilité d'arriver quelque part, à une situation définie. Écrire, c'est être en suspension dans l'air » (2007 :15).

*Oblivion* es una narración hecha de fragmentos que empieza con la voz de la narradora buscando un final. Quien narra, a partir del cierre de una etapa (la salida de la cárcel de una presa política), va dejando fluir los recuerdos. El juego asociativo del fragmento inicial culmina en un retorno al presente: “Ahora necesito un silencio similar para escuchar aquella memoria pasando como un río”. (2007: 23). El sujeto se desdobra y se ve en otro tiempo:

Quería decir que yo no podía hablar de los hechos. Pero no porque ellos vinieran acompañados de dolor, como a veces se piensa, sino porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder. El relato de los hechos está unido al recuerdo y sé que hay que desconfiar de los recuerdos ( 2007 : 48).

Transformar la moral del combatiente en una moral de la escritura, tiene que ver, en lo individual, con características personales anteriores a la política. La experiencia extrema por la que pasaron tal vez haya avivado una vocación por la soledad y una conciencia de las palabras que, en tiempos diferentes, se resolvió en escritura.

*Oblivion* termina como empieza. El largo camino del olvido es redondo. Recordar y olvidar forman un ciclo indivisible en el que siempre es posible empezar de nuevo. Nunca está todo dicho : hay que volver a contar.

*Desde la ficción al testimonio: lento aflorar del recuerdo*

En *El furgón de los locos* (2001) irrumpe el pasado no dicho, pero antes de llegar al testimonio, es posible rastrear en la literatura de Liscano un lento y difícil aflorar del recuerdo de la violencia. La textura de las narraciones parece ir haciendo posible la llegada de algunas imágenes, fragmentarias, parciales, surgidas en situaciones de crisis de los protagonistas, que pueden considerarse como el camino que hará posible el testimonio posterior de la tortura. Señalarlo puede ser otra manera de mostrar el intrincado juego de la ficción y el testimonio en esta obra. La llegada del autor al testimonio no es ajena a un largo trabajo previo con la ficción.

Daniel Gil, psicoanalista y crítico de la obra de Liscano, contó que cuando leyó *La mansión del tirano* creyó

encontrar allí el intento de trasmisión de la vivencia de la tortura en su real dimensión "loca", imposible, desquiciante. Para mí, *La mansión...* es el intento de la trasmisión sin resto de la tortura. Por eso es tan difícil, porque no nos resignamos (por suerte) a dejar de racionalizar y tratar de dar sentidos.<sup>404</sup>

En "El Informante" cuyo origen está en "La edad de la prosa", escrito en la cárcel, el hombre que hace el informe lo hace sometido a violencia. Le piden que hable y que escriba. El narrador lo dice con cierto fastidio, como si le pesara someterse a un capricho absurdo. La violencia de la tortura, del sujeto violentado para que diga lo que no quiere decir no aparece en forma explícita, pero perturba la aparente leve ironía del discurso :

Desde el comienzo me habían dicho que hablara, después que escribiera. Yo no sé, esto parece una manía. Lo digo con todo respeto, me parece una manía. Querían que hablara, como si uno tuviera algo trascendente para decir. Después se les ocurrió que escribiera. Y si no lo otro, agua fría, garrote, etcétera. (Ov1: 173-174).

En "Agua estancada" el narrador cuenta una historia en primera persona, con referencias autobiográficas, sin un nombre que lo identifique con el autor o lo distinga como personaje. El lector entiende que esa historia aparentemente trivial y delirante está impregnada, cargada, "estancada" en otra. El relato frenético, intenso, grotesco de las sesiones con el dentista no admite una lectura mansa o unívoca. Es demasiado insignificante el asunto y demasiado perturbador. Se puede leer la relación de víctima y victimario en las sesiones del paciente y el dentista. El llanto final del protagonista decía que algo se había movido dentro del personaje.

El narrador de *El camino a Ítaca* utiliza el término "tortura" como una forma extrema de señalar una visión crítica sobre el tratamiento que reciben los pacientes del manicomio en el que trabaja en Estocolmo. Cuando Vladimir decide que no quiere trabajar con los locos jóvenes y furiosos: «No, no era que tuviera miedo, trataba de aclararles. Mejor dicho, sí, era miedo, pero no a los pacientes sino a mí mismo, a imaginar que pudiera pasarme lo que a ellos y me metieran en aquel loquero del loquero, en la sala de los criminales ». (1997: 102). Cuando describe al negro que trabaja con él en el manicomio,

---

<sup>404</sup> Comunicación electrónica intercambiada con Daniel Gil el 21.12.12.

que llama Lumumba<sup>405</sup> irónicamente, bañando a los viejos del asilo: “Los pacientes siempre se quejaban, porque el agua estaba demasiado caliente o demasiado fría, hacían fuerza, intentaban escurrirse de la tortura. Pero el negro los sujetaba del brazo y les hablaba entre risas y no había viejo que se le escapara. Era un campeón”. (1997:64).

O cuando se refiere a uno de los pacientes: “Para Sixten teníamos un torturador especial que le administraba la comida con una mamadera en una mano y una toalla en la otra” (1997:69). El narrador trata de defender al paciente ante una enfermera, ella no acepta sus objeciones y Vladimir concluye: “Pensé que era mejor no meterme, pero trataba por todos los medios de no verlos porque el asunto me tocaba siempre un punto muy sensible que ni yo sabía que tenía” (1997: 70). En la novela hay un pasado que forma parte del “equipaje” de un militante comunista de los años sesenta y setenta: Moscú y la España roja. Cuando el protagonista empieza a trabajar en un hospital psiquiátrico y conoce a Lumumba, que dice ser médico, cuenta que los hermanaba que él (Vladimir) había vivido un par de meses en Moscú cuando era niño (1997:80). Y la decisión de dejar Suecia para ir a Barcelona, lo hace pensar:

Desde que recordaba había oído hablar de la guerra de España y había escuchado las canciones de la resistencia. En casa de mis padres conocí a españoles que llegaban de todo el mundo, intelectuales, escritores, políticos, que vivían en el exilio. Allí iba a viajar ahora, a conocer esa España, la heroica, la del gallo rojo. (1997:114)

El recuerdo de la España mitificada (“heroica”) servirá de contrapunto a los “descubrimientos” que como “sin papeles” hará Vladimir en esa tierra en la que conoce el idioma y, por lo tanto, piensa, sus mayores dificultades están resueltas. Frente a ese pasado mítico ligado a los padres aparece otro, más huidizo, más personal y reciente: las drogas, el deseo de ser médico, los cafés, una novia. (1997: 121). Y antes, la imagen del ejército entrando en la casa de su infancia que convoca, para alguien que conoce de cerca la historia de Uruguay de los últimos treinta años del siglo XX, a los allanamientos que realizó el ejército antes y durante la dictadura cívico-militar:

Mi infancia. El ejército que buscaba a mis padres y llegaba a medianoche a casa de mi abuela, donde yo vivía. Venían con camiones llenos de soldados, armas, perros, y tiraban todo lo que encontraban a su paso. Que me aterrorizaba de un modo que me dejaba durante días sin habla . (1997: 111).

---

<sup>405</sup> Patrice Lumumba (1925-1961) fue un líder anticolonialista y nacionalista congolés. Primer Ministro de la República Democrática del Congo.

El pasado del protagonista de *El camino a Ítaca* no es el del autor, pero interesa señalar las circunstancias en que surge y la relación hacia el pasado que el narrador a través de su personaje va elaborando. El pasado de Vladimir aparece en momentos de crisis emocional: llega a decirse ante las mujeres (Ingrid, Conchita, Dolores), el travesti (Olga) o ante Vicente, el español que encuentra en la fiesta de homosexuales. En ese pasado, que aparece como una supuración, en algunos momentos está su infancia de niño abandonado por unos padres militantes. En el segundo capítulo de la novela, Vladimir decide dejar el hogar de Ingrid y sus dos hijas. Enseguida surgen en la narración algunas imágenes en relación a un pasado que no puede controlar: crece por sí mismo y “apestá”:

Pero entonces empecé a descubrir que la bolsa de mi pasado podía crecer con mucha facilidad, sin que me lo propusiera. Lo único que debía hacer era dejarme vivir. El pasado se me enredaba solo, por su cuenta, a lo bobeta. Como si hubiera una ley que dijera que basta con hacerse de un poquito de pasado, por más chico que sea, y luego dejarlo crecer, bajo la lluvia, como el pasto...El pasado no solo crece, también es capaz de largar mal olor. El mío todavía no apestaba mucho, pero un poco apestaba. Tenía dos o tres bultos allí que más valía ni mencionar. (1997: 23)

Si se aceptan rasgos de autorreferencialidad en la ficción, como he tratado de señalar, es posible proponer que esa vivencia del pasado que el narrador atribuye a Vladimir es la que empieza a desenredarse de manera fragmentaria en la autoficción y el testimonio que el autor da a conocer después que vuelve a Uruguay.

Para seguir otra línea de interrelación entre la ficción y el testimonio, vale la pena señalar que *El furgón de los locos* devela el origen de la imagen de la “herida en la pierna” que aparece en algunas ficciones anteriores. En el relato “Nos canjeaban” que pertenece al conjunto *El método y otros juguetes carcelarios*, escrito en prisión, el narrador cuenta el sueño de otro (iban a cambiar a los presos por naranjas) y declara al comienzo su presencia “en la caja cerrada de uno de los camiones de naranjas perdiendo sangre de un pie” (Ov1, 2011 : 70).

En “La otra lengua”, publicado en *Agua estancada y otras historias* (1990): “Seguí corriendo hasta entender que él era todavía él y que se podía correr así, bajo las estrellas, arrastrando una pierna, ensangrentado y sin dolor”. (Ov2, 2011 : 66).

En *La ciudad de todos los vientos* hace alusión a la herida en un monólogo en el que surge, entre la serie de sucesos enumerados : “Recuerdo de balazos en la noche. El aire

lleno de humo, olor a pólvora, gritos, gente que corre. Un golpe en el pie. Tirar y correr. Correr y correr. Cárcel y cárcel, años”. (2000: 143).

En el capítulo 35 de *El furgón...* el narrador cuenta que lo sacan una noche de su celda, lo llevan a la sala de torturas y hacen que muestre los pies. Antes, en el relato, había aparecido en la celda del preso un misterioso balde de agua que había conseguido clandestinamente y que anunciaba lo que en realidad no va a narrar. No se cuenta el enfrentamiento en que fue herido: el narrador alude a ese momento y los esfuerzos posteriores por ocultarlo porque las heridas son huellas de un combate que el preso ha negado en la tortura:

Hace siete meses me dieron un balazo en cada pie. Igual logré escapar. Fui atendido en un hospital clandestino. Primero se me infectó el pie izquierdo, luego el derecho, y más adelante el derecho otra vez. Me operaron cuatro veces, la última pocas semanas antes de caer. Cuando me detuvieron todavía tenía las dos heridas del pie derecho abiertas, la de entrada y la de salida. No se dieron cuenta de que rengueo porque me esfuerzo para que no se note, para que no me pregunten. Tampoco me costó mucho ocultarlo: nunca me han visto caminar de modo normal, siempre encapuchado, esposado, llevado a los empujones (2001: 136).

Un poco más adelante, relata que lo llevaron junto a otros presos a “la sala de los espejos”. Le llega el turno y el Capitán lo presenta a quienes están observando del otro lado del espejo:

Cuando me toca a mí el oficial, además de los datos comunes, anuncia: “Este individuo es rengo. Quedó así a causa de un balazo en el pie”  
Ahora me doy cuenta de que estoy rengo. Como hace meses que no camino, no sabía que no podía moverme sin dificultad. Yo siento que no “soy rengo” sino que esto se me va a ir” (2001: 148)

La carga del relato ficticio con emociones que lo desbordan: los diálogos de *La mansión del tirano*, las consecuencias de los informes para “El Informante”, las sesiones del dentista en “Agua estancada” o el uso trivial del término “tortura” en *El camino a Ítaca*; el pasado del personaje en el que se entrelazan fogonazos de un pasado de la sociedad uruguaya ligado a la generación de Liscano, el hilo de una imagen que atraviesa ficción y testimonio (la herida en la pierna): son formas diferentes de una porosidad entre ambos que la literatura de Liscano modula en variantes reconocibles en distintos momentos de su obra.



### 3. 8. Escribir la tortura

La escritura de *El furgón de los locos* no liberó a su autor del peso indecible de la experiencia vivida. En *El escritor y el otro* Liscano dio cuenta de la existencia de un trabajo de escritura sobre la represión en el Uruguay durante la dictadura, en el que participó, entre otros escritos, con su libro de testimonio. « Sin embargo », escribió, « lo que se dice es lo que está en la superficie. Toda la violencia, el miedo, el terror, las vejaciones, nunca se dirán » (2007 : 66). O más adelante: “La soledad ante el torturador no encontrará nunca las palabras que la describan”. (2007 : 176).

En 2010 dijo, en una entrevista de *Le Nouvel Observateur*, que la tortura era como una enfermedad, que era muy difícil contar lo que se sentía, que se procedía por etapas. Afirmó que en *El furgón de los locos* solo pudo decir una parte.<sup>406</sup> Liscano abrió el Coloquio “Écrire la guerre. Écrire le conflit” realizado 16 y 17 noviembre 2012 en la Universidad Lille3, con un texto que en principio llamó « Contar o no contar » y que preparó para ser publicado con el título « El relato de la tortura es parte de la tortura ». En su conferencia se refirió al *El furgón de los locos* y dijo que no quería hablar más sobre la tortura. Había escrito la conferencia, pero la leyó solo en parte. Transcribo algunos juicios de su exposición oral:

En la tortura lo que está en discusión es el lenguaje: el torturador pregunta, el torturado guarda silencio o miente. En el interrogatorio se decide el lenguaje del futuro. El torturador busca que el torturado se despreocie a sí mismo. Con el tiempo la voz del torturado va a estar contaminada por el torturador. La voz del torturador está escondida. El torturador quiere hacer hablar para que el torturado no hable nunca más. El único relato posible de la tortura sería sucio, fragmentado, lleno de silencio. Nadie lo entendería. El relato bien organizado no puede escapar a lo ideológico. El relato profesional se puede volver un relato continuo. La historia repetida se transforma en fantasía.

Dijo Liscano también que no creía que se superara la tortura contándola, pues esta sigue estando donde estaba. El que cuenta tiene que ser testigo de sí mismo y eso es imposible. Habría que hacer un relato “provisorio”, con una “puertita” que permitiera dismantelarlo todo. Se acordó de su pasión por “En el bosque” de Akutagawa : hay tantos testigos y testimonios que la verdad desaparece. No hay un lenguaje no contaminado para transmitir la

<sup>406</sup> Gilles Anquetil, François Armanet, « La voix de l’Uruguay » (Interview), Paris, *Le Nouvel Observateur*, 11.3.2010: “La torture est comme une maladie. C’est très difficile de raconter ce qu’on ressent. On procède par étapes. Dans *Le fourgon des fous* je n’ai pu en livrer qu’une partie ».

experiencia. Repitió que la tortura es intrasmisible y afirmó que el torturador consiguió lo que se propuso : “uno convive el resto de su vida con la tortura”. *El furgón de los locos* es un cuento, dijo: “Lo que yo sentía en 2001 que me había pasado. 12 años después veo las cosas de otra manera”.

*El furgón de los locos* surgió en una semana<sup>407</sup> con toda la sabiduría de un oficio largo tiempo madurado.<sup>408</sup> Es un punto de llegada: el recuerdo terrible del sufrimiento de la tortura aparece, pero la narración no es solo el recuerdo que llega a decirse, que emerge para liberar, aunque sea parcialmente, al que sufrió, es también una forma ponderada y equilibrada. No hay balbuceo en la voz narrativa. El recuerdo y la reflexión están narrados en forma precisa, con una economía casi dolorosa en su búsqueda de decir lo indispensable. El discurso del narrador rechaza en su forma el exceso de lo que se narra. Es por esto un texto tenso. La narración es recuerdo y pensamiento acerca de los hechos. Todo aparece cernido, depurado y reinstalado en un relato que solo recrea con minucia los detalles que importan. Si puede interpretarse que *La mansión del tirano* decía la tortura sin nombrarla, en su forma delirante y obsesiva, *El furgón de los locos*, que habla de ella, lo hace de una forma que tiene algo de clásico por los rasgos señalados antes. Más que el fluir de un relato, la narración se plantea como una sucesión de escenas que se recortan con nitidez. Hay una voz narrativa que es el eje que narra en presente y que no declina ni cuando crea diálogos en los que interviene otro.

Entre la aparición de *El furgón...* en 2001 y la conferencia citada antes de 2012, es notable el crecimiento de la obra de autoficción de Liscano. Un año antes que su único libro de testimonio, había publicado *La ciudad de todos los vientos*. Después *El escritor y el otro* (2007), “Vida del cuervo blanco” (2009), “El trabajo de contar” (*Oficio de*

---

<sup>407</sup> En la entrevista inédita, ya citada, realizada por Mónica Bruder, en 2002, Liscano contó que *El furgón de los locos* fue escrito en una semana: “el texto básico, que son los meses de tortura”. Sigue la entrevista: “Yo jamás en mi vida me había imaginado que iba a poder contar eso, y pasaron 28 años antes que pudiera contar qué pasaba con mi cuerpo en la tortura, y la relación con el torturador que es como de la familia, es una perversión, es tu padre, amo, dueño, hace con uno lo que quiere, pero hay niveles de relato y yo creo que ahora yo siento que...hace 15 años yo no estaría hablando de estas cosas”. (16.8.2002). En otro entrevista, realizada en 2006 cuando fue traducido al francés : « *Le fourgon des fous* m’a pris une semaine. J’avais bien pensé sans doute ce que je voulais dire. Et en une semaine, c’était comme un retour à la prison. Enfermé chez moi. J’y revenais continuellement. Il n’y a pas une vraie continuité. La seule logique, c’est le narrateur » (Simone Arous, « Carlos Liscano » Interview, *Transfuge*, mai-juin 2006).

<sup>408</sup> Virginie Gatti, Entretien, « L’oreille écoute tout ce qui se passe », *L’Humanité*, jeudi 9 mars, 2006. Le pregunta por qué *El furgón...* en ese momento. CL: “J’avais besoin de distance avec les faits. J’avais besoin d’élaborer cette expérience et en même temps j’ai appris à écrire (...) Ce livre marque une frontière. Ce que j’ai écrit après ce livre, ce que j’écrirai, ce livre représente une référence pour les lecteurs. Le lecteur sait beaucoup de choses sur ma vie, ce livre, c’est la vie intime de mon corps, ce n’est pas le cas lorsque j’écris un roman ».

*ventriloquia 2*, 2011) y “El trabajo de recontar” (2012). Estas obras que analizaré más adelante reflexionan y ejecutan, de manera ambigua, esa dificultad de contar, esa desconfianza que cuestiona lo realizado en *El furgón de los locos* que parece un punto de llegada en la posibilidad narrativa de relatar, inaugurada y desarrollada en Suecia, y una forma de aceptación entrelazada de su cuerpo y su circunstancia.

### **3. 9. *El furgón de los locos*: literatura y testimonio**

La posibilidad de salir del relato de los héroes tiene que ver con la capacidad para admitir un cuestionamiento sobre el sentido de lo vivido. Dos años después de haber salido de la cárcel, en el diario escrito en Suecia aparece registrada la pregunta.

Muchas veces en estos dos años me han sugerido que escriba “algo” sobre la cárcel. (...) No sé por qué no lo escribo. Creo que no puedo, a menos que no sepa hacerlo. Pero fundamental es que no puedo porque no me he reconciliado con ese pasado, con los objetivos políticos que condujeron a ese pasado. Hubo sufrimiento, hubo sacrificio, hubo ratos de heroísmo sí, ¿pero por qué luchábamos? (Cuaderno 2, 23.9.87).

Para llegar, en *El furgón...*, al diálogo con el cuerpo y a mirar al torturador como a un semejante era necesario desprenderse del deber ser de la moral del combatiente sin caer en el lugar de la víctima.<sup>409</sup> Desde la elección del título se plantea una perspectiva irónica. El 14 de marzo de 1985 Liscano salió de la cárcel junto a los últimos presos políticos en un furgón que los repartió a sus respectivos hogares. En la perspectiva de la vida y la obra de Liscano es un umbral más que el hombre y el que escribe atraviesan. En lugar de “los presos”, escribe “los locos”: es una forma irrespetuosa, anti-patética de tratamiento que señala su marginalidad o ajenidad en relación al mundo al que vuelven. El día de la liberación será para el lector el eje del tiempo que la narración establece porque el narrador cuenta hacia atrás, la tortura, la cárcel, algunos momentos de su infancia, y hacia delante, el momento en que enterró a sus padres, un ritual necesario con el que no había podido cumplir.

El desarrollo teórico planteado bajo el subtítulo “Dar testimonio” que liga el acto de testimoniar a la fe y lo sagrado (Benveniste) es puesto en entredicho por los testimonios

---

<sup>409</sup> Philippe Lançon, Entrevista, « Montevideo, capitale de la douleur », Livres, *Libération*, jeudi, 9 mars, 2006 : “J’avais fait un choix politique. Je ne me plains pas. Je ne suis pas une victime. Il m’est arrivé ce qu’il devait m’arriver ».

que admiten ser considerados como literatura. Cuando Liscano llega al testimonio, lo hace como una rendición de cuentas personal. Esto le permite madurar una perspectiva diferente en el género, según se desarrolló en Uruguay. No es la acusación lo que prima en *El furgón de los locos* sino la necesidad de entender. En ese camino postula al torturador como un semejante.

El relato oscila entre el testimonio y la autobiografía y no se agota en ninguno de los dos géneros : como testimonio no se ciñe a la tortura y la cárcel; como autobiografía cuenta poco. El narrador crea una estructura meditada, concentrada, que anuda los momentos claves de una vida: las instancias de pasaje, de crecimiento y las pérdidas. Esa forma depurada de la narración es fruto de un intenso trabajo de lenguaje y de duelo. *El furgón...* se propone como una serie de fragmentos reunidos en torno a tres motivos : las “historias de alumbramiento y orfandad”<sup>410</sup>, la tortura, y, podría agruparse el tercero en las expectativas concretadas en la espera y que tienen como centro el problema de la libertad o la libertad como problema. El nacimiento de la hermana, la muerte de los padres y el rito necesario de entierro son los acontecimientos familiares que desfibran el mundo compacto de la cárcel y la tortura en una emoción íntima y dolida.

El diario sueco recoge una primera versión de la visita al cementerio en Estocolmo narrada en *El furgón...* :

Ayer de noche, paseando por Slussen y Söder, vi de lejos luces e ingresé casi sin proponérmelo al terreno de una iglesia. El día de Todos los Santos en Suecia puede verse al pie de las tumbas velas encendidas. Cada familia, cada amigo, recuerda así a sus muertos queridos. No tiene nada de tenebroso ni se detecta superstición: es sencillo, sobrio, como casi todo lo sueco.

No son piras formadas por velas sino apenas una latita con cera encendida en la modesta piedra que señala la tumba. Tampoco hay gente llorando ni escenas escandalosas.

En el jardín de la iglesia al que entré, donde están aquí los cementerios, había unas cien tumbas, casi todas con velas. Diez o doce personas, niños en cochecitos. Atravesé el espacio aquel casi con curiosidad de turista. Pero de pronto me di cuenta, sentí, que nunca había estado en la tumba de mis padres, que ya ni siquiera tienen tumba allá en Uruguay, y deseé con todas mis fuerzas poder tenerlos aquí, poder tenerlos en algún lugar del mundo bajo tierra, y poder llegar a ella. Que me fuera posible a veces ir allí, pensar un poco en ellos, saber que están, que seguramente están en el lugar donde se debe estar. No sé cómo ocurrió, pero de pronto estuve llorando. Lentas lágrimas me caían y no era ni siquiera dolor, era nada más deseos de que ellos tuvieran una tumba. Miré los árboles y caminé en silencio. A. fue

---

<sup>410</sup> La frase es de Oscar Brando « El cuerpo y la palabra. El perseguidor », *Brecha*, Montevideo, 23.11.2001.

comprensiva y no me habló. Seguimos caminando, yo miraba hacia arriba. No sé qué miraba. Duró cinco, seis minutos.

A veces pienso si yo no me he pasado de duro, si no debería repensar mis planteamientos principales, dejar de ser “completo”, “total”, permitir que haya cosas que se me escapen, que sean otros que decidan, que dominen. Tener defectos no pequeños y que me los perdonen, que otros brinden la seguridad y no que se sientan seguros a mi lado.

No sé dónde escribí que uno (yo) quería ser un simple mortal, un ciudadano, un laico. Los católicos dicen: “yo, pobre pecador” y es una expresión de mucha modestia. Como yo no soy católico digo que quiero ser un simple ciudadano, cumplir con mi trabajo, hacer cola en el metro, vacunarme cuando corresponde, votar cuando se deba. Uno no tiene por qué ser la conciencia del mundo.

Miro por la ventana de la cocina y veo el parquecito solitario, los árboles sin hojas, los juegos sin niños, y me digo que así está bien, yo soy solo un hombre que mira por la ventana de su casa. (Cuaderno 1, 2.11.86).

La misma escena, con variaciones significativas, está contada en el fragmento 21 de *El furgón de los locos* (2001: 50-53) en donde es más protagónica la figura de Anna, que acompaña al narrador, y que va expresamente al cementerio porque le han hablado “de una costumbre del país” (2001: 50). Es bastante singular que su acompañante aparezca más velada en el Cuaderno, en el que figura “A.”, que en la obra publicada. “Agua estancada” está dedicada a Anna Rydmark y en *El furgón...* la nombra Anna. Se produce la irrupción del llanto, el descubrimiento del dolor y de la deuda con los padres. El relato es más sintético: saca todo el desarrollo de “lo sueco” y la reflexión sobre sí mismo.

*El furgón...* está dividido en tres capítulos (“Dos urnas en un auto”, “Uno y el cuerpo”, “Sentarse a esperar lo que sea”), anteceditos por una página en la que quien narra se instala en un presente del pasado: un momento en que está en un cuartel del Ejército, encapuchado, con 23 años. Quien escribe quiere perder la distancia, creada por los años transcurridos, del acontecimiento atroz. Desde ese presente, salta hacia delante a un futuro treinta años posterior en el que quiere decirse qué es lo que siente: “No decirme “qué se siente” sino qué sentimos él y yo” (2001: 7).

Antes cité un relato de la tortura realizado por Jorge (Tito) Martínez en que aparece dicho sintéticamente la división que esta genera. Liscano ha hablado también de esa división que está en la base de su literatura, pues la voz narrativa siempre está, en distintos grados, escindida. Dijo en una entrevista realizada en 2008 :

y a mí lo que siempre me quedó durante muchos años en la cabeza es que en el momento de la tortura el individuo se divide como en dos partes, por un lado el cuerpo y por otro lado la mente. La tortura se parece mucho a una enfermedad, es algo que le pasa al cuerpo y uno es capaz de hacer cualquier cosa para aliviar el dolor. Pero la mente es la que decide poner condiciones al cuerpo. Entonces en esa lucha permanente entre la conciencia y el dolor físico, el individuo se debate. Y a veces, eso continúa durante muchísimos años, puede durar décadas.<sup>411</sup>

En el catálogo del penal de Libertad figura el « Diario del sinvergüenza », el texto que Felisberto Hernández dejó inconcluso y en el que el yo dialoga con el cuerpo.<sup>412</sup> Liscano elabora una estrategia narrativa que tiene que ver con el uso del tiempo presente para concentrarse en el cuerpo<sup>413</sup> y que hace que la narración tenga una dimensión escénica. El lector parece asistir a algo que está sucediendo ante sus ojos. Ese presente de la narración desvanece el contexto y hace que narrador y lector queden enfrentados a un cuerpo castigado y sufriente.

La importancia y autonomía del cuerpo está planteada en varios niveles. El lector de *El furgón de los locos* descubre, al mismo tiempo que los militares, la herida en la pierna que el protagonista esconde. El joven de 23 años que llevan los militares al cuartel está herido. Este lo oculta a sus captores y también al lector que lo descubre al mismo tiempo que los militares. El herido se cura a escondidas, pero finalmente es descubierto. La herida es un rastro en el cuerpo, una huella de una situación anterior que los militares quieren conocer. Es muy desconcertante para el lector descubrirlo al mismo tiempo que los torturadores, pues se siente violentamente colocado en el lugar más incómodo. El cuerpo es más inmanejable que la conciencia. La herida es la “huella” de una acción de la que el sujeto como agente, en ese momento, se quiere desprender porque lo delata. Es el rastro de un combate que quedará definitivamente en su cuerpo que archiva el pasado, sin que el archivero sepa bien de qué manera o cuándo va a emerger el documento que lo delata. En el presente de la escritura quien escribe dice: “No se me nota, pero nunca podré evitar, hasta hoy, cuando hace frío, la renguera por la mañana, al levantarme” (2001: 149).

<sup>411</sup> S.f, “CL recluso 13 años en Libertad”, *Acción*, Mercedes, 14.11.2008.

<sup>412</sup> En el catálogo del penal figura con el número 134 : Felisberto Hernández, *Tierras de la Memoria*/Ensayo de José P. Díaz sobre el autor.

<sup>413</sup> Virginie Gatti, Entretien, « L’oreille écoute tout ce qui se passe », *L’Humanité*, jeudi 9 mars, 2006.

Le pregunta por la elección del presente en *El Furgón...*, contesta Liscano: “Le choix du présent est conscient parce que l’apport est plus fort que le récit d’une histoire comme celle-là, et le lecteur a l’impression que c’est en train de se passer en ce moment. (...) Je trouvais intéressant de donner un point de vue différent, ce qui se passe avec le cops du torturé et, à distance, de tout contexte politique ou historique ».

En el marco del testimonio de la dictadura, *El furgón...* es radicalmente original al intentar comprender la perspectiva del torturador. La ironía es el recurso para realizar ese acercamiento peligroso. Extraigo ejemplos del texto. La muerte en la tortura no fue planeada: “No está en la deontología del oficio” (2001: 62). Reflexiona sobre la vida del torturador:

En la sala de tortura hay olor a humedad, a tabaco. Como lugar de trabajo es inhóspito e insalubre (2001: 64).

Después de un rato, largo o corto, el torturador se aburre y trata de meter al preso en el tacho. No es tarea fácil (2001: 67).

Oficio duro el de torturador, exige fuerza, decisión, ¿olvido de sí mismo?(2001: 72).

El juego entre recuperar lo que fue y la evidencia de estar narrando desde un hoy en que aquel pasado está pero transformado por el poder que otorga la escritura es tal vez el marco para comprender los diálogos originalísimos e inquietantes en los que se reconstruye una pregunta al preso y en lugar de contestar en estilo directo, responde el narrador en indirecto. En el análisis de *El camino a Ítaca* (1994) señalé la manera singular del narrador de plantear algunos diálogos. En la parte central de *El furgón...* la narración avanza a partir de la reflexión sobre la condición humana del torturador y el torturado. El narrador percibe la cercanía entre uno y otro y, de manera inquietante, canibaliza el discurso del torturador. No hay en el texto discurso directo propiamente dicho (un diálogo en que las palabras de uno y otro aparezcan claramente diferenciadas). De esta manera quien narra hace percibir al lector que la voz de ese otro que lo ha torturado está dentro de sí, forma parte de su vida, de su historia y de su lenguaje. En lugar de las marcas diferenciadoras de los guiones del diálogo, la voz del otro aparece recortada entre comillas pero integrada al discurso de quien narra. Por ejemplo, integrando la jerga de los torturadores:

A veces, cuando no tienen a quién interrogar ni saben qué preguntar, hacen “un repaso”. El repaso consiste en volver a torturar a los mismos presos que ya han sido interrogados decenas de veces. Se les pregunta sobre cualquier cosa, “por si acaso” (2001: 78).

En las “sesiones especiales” siempre surge alguna información nueva (2001: 88).

Las comillas funcionan como marcas de una “heterogeneidad mostrada”, según un concepto desarrollado por Jacqueline Authier-Revuz<sup>414</sup>:

en conflicto solidario con la heterogeneidad constitutiva estas formas son con respecto a ella un síntoma y una defensa a la vez; ahí en donde el *lapsus*, emergencia abrupta, “agujerea” el discurso, las formas dan la imagen de un agujero, de un desgarramiento, subrayado por la sutura que lo anula.

En el caso del discurso del narrador de *El furgón de los locos* las comillas incrustan violentamente la perspectiva y las palabras del torturador en las del torturado. En cierto grado y nivel es la posibilidad que tiene la narración de decir la violencia física de la tortura, la radical invasión en el cuerpo y la identidad del que la sufre. La idea de que puedan funcionar como la manifestación de un *lapsus* vuelve más inquietante la narración.

La tortura « es una intimidad » dice el narrador y trata de explicar la oscura relación que la tortura establece entre torturador y torturado :

Llega un momento en que es notorio, pero intrasmisible, que no es la entrega lo que el torturador busca, la declaración, la aceptación de la culpa, sino el juego que conduce a ella, la confrontación de los cuerpos. El torturador quiere la resistencia. Tanto es así que desprecia al prisionero que no resiste. Para el torturador la boca cerrada del prisionero es el símbolo del cuerpo que no pudo conseguir pese a sus afanes. Cuando pasa el tiempo el torturador no odia a quien no se le entregó. No se le entregó, pero dio la lucha. Le queda ese recuerdo, y hasta lo respeta. Quizá también lo admira. (2007 : 67).

Liscano ha hablado en algunas entrevistas de la relación perversa entre torturador y torturado. Una experiencia que era como el texto oculto que sostenía la comprensión de “Agua estancada”, como señalé antes:

La chose se répète tous les soirs. Et arrive le moment où l’on a un sentiment très intime, très profond de l’autre. Le bourreau commence à respecter la victime, il la connaît très bien. Et si la relation est “professionnelle” -le bourreau dit: “Pour moi il n’y a rien de personnel là-dedans, mais je dois te torturer”-, il attend que l’autre résiste. Et au fil des années, il respecte de plus en plus celui qu’il torture. C’est dans ce sens qu’on peut dire que c’est un jeu à deux. La conduite de l’un et de l’autre est prévisible. Si le torturé ne résiste pas, le bourreau est tout étonné, et alors il méprise sa victime. C’est

---

<sup>414</sup> Authier-Revuz, Jacqueline, *Detenerse ante palabras. Estudios sobre la enunciación*, Presentación, notas y anexo Alma Bolón, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 2011 : 53-64.



physique, la torture. C'est comme un acte érotique pervers. Elle a plusieurs composantes de l'acte érotique, mais perverses, morbides. C'est la domination d'un corps sur l'autre. Mais le dominé doit résister, parce que sinon il n'y a plus de relation. La torture physique quotidienne a duré six mois pour moi. Le responsable était toujours le même. C'est une logique administrative. On livre un prisonnier à un bourreau, qui est responsable de tout. Le prisonnier deviene la véritable propriété du bourreau. Et ce responsable a l'obligation de le torturer et en même temps de prendre soin de lui!.<sup>415</sup>

Esa relación ambigua en la que el torturador pasa a ser la referencia única de un sujeto que ha perdido todo y que está a su disposición está dicha sintéticamente con el recurso de las comillas:

Cada preso está asignado a un "responsable", que es generalmente un capitán si el preso es "importante" (...) "Mi" capitán tiene pretensiones de ser justo (2001: 80).

Si volvemos a la situación de la huella oculta en el cuerpo: en el código del torturador, el preso al esconder, le miente. El discurso de los torturadores es el que proclama y quiere imponer la transparencia. Por eso "su" capitán, el del preso, se ofende. La expresión "Mi" capitán" es perversa porque parece estar en lugar de "mi mamá". Aunque, como señalé antes, no deba analizarse la tortura como producto de algunas personalidades perversas, la situación creada admite ese calificativo. El preso y el torturado, están, en cierta medida, infantilizados, aunque la palabra no alcance a decir el grado de sometimiento. O aunque la imagen de un bebe superpuesta a la del cuerpo torturado sea casi intolerable. Cuando el preso es llevado a una situación de indefensión absoluta como un niño recién nacido el capitán es el que está allí. Habría que acordarse, para apoyar la interpretación, del "babero" que ponía el dentista-torturador al narrador de "Agua estancada".

El libro de poesía *La sinuosa senda* fue escrito en el mismo tiempo en que se impuso *El furgón de los locos*. El poema "Pasajera duda de un profesional" juega con este violento cambio de perspectiva : « El Hombre Convencido es, nada más, un profesional que trabaja para una causa digna e intenta hacerlo lo mejor que puede. / Ahora el Hombre Convencido ha hecho una pausa en la noche./ Tiene una hija a la que ama, recuerda el cariño con que lo quiso su madre. Su padre, que todavía vive en la casa en que él fue niño,

---

<sup>415</sup>Gilles Anquetil, Francois Armanet, "La voix de l'Uruguay", interview de CL par le nouvel observateur", *Le Nouvel Observateur*, 11.3.2010.

es un buen vecino. / Esta noche, como le pasa a todo el mundo, el Hombre se hace preguntas, lo agobia su trabajo, bebe demasiado. / Enseguida la duda pasa. El Hombre Convencido vuelve renovado de la cena y dice : « Bien, ¿dónde habíamos quedado ? » al prisionero que cuelga del techo ». (2002 : 37).

Si aceptamos que todo relato de una experiencia es parcial, que entre la realidad y el lenguaje hay un hiato que nunca se colma, la tortura por su fuerza destructora parece acrecentar ese espacio de horror o de silencio. Paul Ricoeur<sup>416</sup> ha visto que “el horror es una veneración invertida”: es necesario sacarle al horror su estatuto intocable y para ello hay que ser capaz de acercarse sin destruirse. Los relatos de tortura son esencialmente frágiles. “Lo que el relato del torturado debería incluir es la provisoriedad. O debe incluir una entrada que permita reingresar a él y desmontarlo, desmentirlo, para poder contarlo de nuevo”: dijo en la conferencia que abrió el Coloquio “Écrire la guerre. Écrire le conflit” (Lille3, 2012). Y terminó: “Cuando pienso en *El furgón de los locos* sé que lo que allí conté, si lo hiciera ahora, lo haría de otro modo”.

Después de años de escribir autoficción y de cuestionar el sentido de relatar, el autor concibe la posibilidad de un relato armable y desarmable, como decía la convocatoria de las mujeres: *Memoria para armar*. Al aceptar su precariedad, la escritura del horror se libera de la sacralidad atribuida al testigo. Quien narra construye una secuencia de los hechos sabiendo que la elección y los enlaces son aleatorios.

### 3. 10. Las « escrituras del yo » y la autoficción

Georges Gusdorf establece como criterio imprescindible para considerar las « escrituras del yo », además de la voluntad de permanencia ya señalada, el deseo del sujeto de conocerse a sí mismo. Aclara que

il s’agit d’aller au-delà d’un savoir littéral, d’ailleurs déformant, puisque le passage de l’inconsistance du vécu à la consistance de l’écrit implique un remodelage de l’espace du dedans, en vue de sa projection dans l’espace géométrique à deux dimensions du papier.<sup>417</sup>

<sup>416</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003: 911.

<sup>417</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Jouve, 2010 : 14. “se trata de ir más allá de un saber literal, por demás deformante, dado que el pasaje de la inconsistencia de lo vivido a la consistencia de lo escrito implica un remodelaje del espacio interior para ser proyectado en el espacio geométrico de dos dimensiones del papel”. (Trad.mía).

Gusdorf mantiene presente la complejidad del sujeto y la de la escritura : la movilidad de ambos, la no identidad absoluta:

L'écriture du moi produit un moi écrit, qui n'est pas substituable au moi réel, élaboration en forme de discours d'une réalité impalpable et irréductible (...). L'image ne peut proposer davantage qu'un simulacre de l'objet. Un portrait peint ou écrit renvoie à cette réalité dont il expose le visage selon telle ou telle dimension expressive. Figuration d'une absence, mais perçue comme une présence, en vertu d'une illusion qu'on ne songe pas à remettre en question.<sup>418</sup>

Michel Foucault ha analizado alguna de las formas de transformación interior a través de la escritura.<sup>419</sup> “L'écriture de soi” forma parte de una serie de estudios sobre las “artes de sí mismo”, es decir, “sobre la estética de la existencia y el gobierno de sí y de los otros en la cultura grecorromana, en los dos primeros siglos del imperio”. Considera que el cuaderno de notas tiene una función específica:

le fait de s'obliger à écrire joue le rôle d'un compagnon, en suscitant le respect humain et la honte ; on peut donc poser une première analogie : ce que les autres sont à l'ascète dans une communauté, le carnet de notes le sera au solitaire. Mais, simultanément, une seconde analogie est posée, qui se réfère à la pratique de l'ascèse comme travail non seulement sur les actes, mais plus précisément sur la pensée : la contrainte que la présence d'autrui exerce dans l'ordre de la conduite, l'écriture l'exercera dans l'ordre des mouvements intérieurs de l'âme.

El “yo escrito” se presenta en modalidades muy diferentes en la obra de Liscano. En una línea de larga duración, se puede percibir una continuidad desde el diario escrito en la cárcel (un diario de escritor), el de Suecia (entrecortado, en el soporte de varias libretas y hojas sueltas, más personal) y una explosión de modalidades cuando el retorno a Uruguay: el testimonio (*El furgón de los locos*), el ensayo (“El lenguaje de la soledad”) y una amplia gama de lo que ha sido considerado como autoficción (*La ciudad de todos los vientos*, *El escritor y el otro*, “El lector salteado”).

<sup>418</sup> Georges Gusdorf, op.cit., 2010 : 22. “La escritura del yo produce un yo escrito, que no es sustituable al yo real, elaboración en forma de discurso de una realidad impalpable e irreductible (...). La imagen solo puede proponer, además, un simulacro del objeto. Un retrato pintado o escrito reenvía a la realidad de la que expone el rostro según una u otra dimensión expresiva. Figuración de una ausencia, pero percibida como una presencia, en virtud de una ilusión que no soñamos en cuestionar”. (Trad.mía).

<sup>419</sup> Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Corps écrit N° 5*, L'Autoportrait, febrero de 1983 : 3-23. Se encuentra en [www.libertaire.free.fr/MFoucault248.html](http://www.libertaire.free.fr/MFoucault248.html). Plantea que la práctica de la ascesis es un trabajo no solamente sobre los actos, sino, más precisamente sobre el pensamiento y que el apremio que la presencia de otro ejerce en el orden de la conducta, lo ejercerá la escritura en el orden de los movimientos interiores del alma.

Arnaud Schmitt resume así los tres criterios de la autoficción definidos por Serge Doubrovsky: correspondencia onomástica, forma literaria y acento colocado sobre el proceso analítico.<sup>420</sup> Los tres rasgos juntos están presentes en *La ciudad de todos los vientos*, con énfasis ficcional o novelesco, y en *El escritor y el otro* y “El lector salteado”, con un acento más íntimo.

Philippe Gasparini dice que la palabra “autoficción” designa en la actualidad un lugar de incertidumbre estética, que es también un espacio de reflexión.<sup>421</sup> En ese sentido muy amplio abarcaría, además de los libros señalados, a “Vida del cuervo blanco”, “El trabajo de contar” y el “de recontar” que siguen centrados en la primera persona que narra, pero que parecen establecer una relación diferente entre ficción y realidad que los libros de Liscano citados antes. En “Vida del cuervo blanco” el que relata es un cuervo, que remite al autor en muchos sentidos, pero tal vez deba considerarse como límite de la autoficción el crear un narrador no humano. En “El trabajo de contar” y el “de recontar” quien narra vuelve a ser un hombre que evoca también en algunos rasgos al autor, pero los elementos de su vida aparecen más desdibujados, transustanciados por la producción de fantasía del texto.

El narrador de “El trabajo de contar” irónicamente dice: “Estos que muestro son los hechos de mi vida, más o menos, algunos de ellos, los que inventa mi socio” (2011: 185). Parece una buena definición de la autoficción que es una categoría ambigua que obliga a considerar lo autobiográfico y la dimensión escindida, plural, incontrolable de todo acto enunciativo. Después de Freud y de Lacan, es decir de la conciencia de la división del sujeto y de la opacidad del lenguaje, es difícil casi enunciar sin preguntarse quién es el yo que habla, o, cuál de los yo habla en el momento de la enunciación. Como dice el narrador de *La ciudad de todos los vientos*: “¿Quién escribe lo que se escribe? ¿Yo, nadie? ¿Quién es yo? ¿Quién soy yo cuando escribo? Nada, nadie, alguien que solo busca saber quién y qué cosa es yo” (2000: 149).

Reconozco, entonces, la existencia de una doble perspectiva en el análisis de la autoficción: una amplia que se apoya en la incertidumbre genérica, otra más estrecha ligada al desarrollo de algunas características a partir de los planteos de Serge Doubrovsky, que

---

<sup>420</sup> Arnaud Schmitt, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives » en *Autofiction (s)* Colloque de Cerisy sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Presses Universitaires de Lyon, 2010 : 425.

<sup>421</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction*, Paris, Seuil, 2008 : 7. « Le mot « autofiction » désigne aujourd'hui un lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion ».

consideraré enseguida. Para el análisis de la obra de Liscano, me atengo al segundo punto de vista pues me permite pensar mejor los problemas que me interesa plantear.

La categoría de la autoficción ha sido considerada un producto de las relaciones íntimas entre la creación y la teoría literaria que se dieron en la década del setenta. Serge Doubrovsky, el escritor creador del término y el concepto, era docente de literatura en EEUU en el momento de proponerlo. Declaró haberse sentido impulsado a colmar con su creación uno de los casilleros que Philippe Lejeune dejó libre en *El pacto autobiográfico*.<sup>422</sup> La autoficción fue, desde la creación, una de las formas de recuperar la figura del autor después de que el estructuralismo declarara su muerte. En la perspectiva del análisis crítico, la genética fue otra, pues al fijar la atención en manuscritos, borradores y todo tipo de anotaciones hizo presente, a través de la materialidad de la huella, al individuo que escribe.

Quisiera señalar algunos momentos del proceso de creciente visibilización del autor en el que se va perfilando cierta conciencia de la capacidad de transformación del hombre por la escritura y de la escritura por el hombre. Esta afirmación no niega la existencia del narrador y el autor.

Dos ensayos centrales en la décadas del sesenta: “La mort de l’auteur” (1968) de Roland Barthes<sup>423</sup> y “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969) de Michel Foucault<sup>424</sup> plantean teóricamente el problema de la autoría, que es más amplio que lo que circunscribe la autoficción. En “La muerte del autor” (1968) Barthes contrapone la idea de autor a la escritura. Empieza su reflexión preguntándose quién habla en la novela *Sarrasine* de Balzac y se responde: “Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen”.<sup>425</sup>

En « Qu’est-ce qu’un auteur? » Michel Foucault analiza los problemas planteados por el uso del nombre del autor: En principio es un nombre propio: “Il est plus qu’une indication, un geste, un doigt pointé vers quelqu’un; dans une certaine mesure, c’est

---

<sup>422</sup> Philippe Gasparini, *op.cit.* : 69. « On se souvient que Doubrovsky écrit à Philippe Lejeune en 1977 pour lui expliquer à quel point il lui était redevable du concept d’ « autofiction » en tant que « roman déclaré tel » dont le héros porte « le même nom que l’auteur ».

<sup>423</sup> Roland Barthes, “La mort de l’auteur” en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984. La publicación del *Contre Saint-Beuve* de Marcel Proust en 1954, escrito entre 1908 y 1910, alimentó a la “nueva crítica” estructuralista. Roland Barthes culminó un cuestionamiento abierto por Proust: la denigración de la interpretación de la obra a partir de la vida del autor.

<sup>424</sup> Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?* publicado en *Bulletin de la Société française de philosophie* N° 3, 63<sup>e</sup> année, juillet-septembre 1969, recogido en *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>425</sup> Roland Barthes, « La mort de l’auteur » en *op.cit.*.

l'équivalente d'une description ». <sup>426</sup> Foucault dice que el nombre propio y el de autor se encuentran situados entre los dos polos de la descripción y de la designación, sin embargo el lazo que establece el nombre propio con el individuo nombrado y el lazo del nombre de autor con lo que nombra, no son isomorfos y no funcionan de la misma manera. Dice que el nombre de autor

exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres (...) Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'oeuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. On pourrait dire, par conséquent, qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction « auteur », tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut, bien avoir un signataire, elle n'a pas d'auteur. <sup>427</sup>

Me parece que la noción de “nombre de autor” permite pensar mejor la autoficción porque es uno de los elementos determinantes que esta pone en juego. Cuando Liscano comienza a realizar autoficción juega con el “nombre de autor” tal como lo plantea Foucault. Su nombre identifica su obra y su “estilo”. El lector reconoce una forma de plantear las cosas, un mundo de problemas, unas coordenadas de espacio y tiempo: todo eso depende de lo que ese escritor ya escribió. Con eso, el escritor hace una actuación de sí mismo, se inventa, se fantasea y crea una complicidad irónica y sutil.

En su trabajo sobre “la historicidad del autor”, Arnaud Bernadet discute la noción de Barthes de la enunciación como un proceso “vacío” que exhibe la destrucción del autor, pues los signos deícticos indican persona, tiempo y lugar. <sup>428</sup> Anota también que la “función autor” es un concepto estructuralista deudor de una época, y, en términos más generales, sitúa su crítica en la consideración de la figura del autor como un devenir que depende de un proceso histórico de categorización, aunque no se agote en las determinaciones culturales o sociopolíticas. Bernadet señala que, en el plano literario, el autor no se

<sup>426</sup> Michel Foucault, *op.cit.* : 826.. En principio es un nombre propio : “Más que una indicación, un gesto, un dedo que señala a alguien ; en cierto sentido es el equivalente de una descripción”.

<sup>427</sup> Michel Foucault, *op.cit.* : 826 : « « ejerce un cierto rol en relación al discurso: asume una función clasificatoria; un nombre dado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir otros, oponerlos a otros (...) El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, no está tampoco situado dentro de la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaure un cierto tipo de discurso y su modo de ser singular. Se podría decir, en consecuencia, que en una civilización como la nuestra hay cierto número de discursos provistos de la función “autor”, mientras que otros están desprovistos. Una carta privada puede tener una firma, pero no autor”. (Trad. mía).

<sup>428</sup> Arnaud Bernadet, « L'historicité de l'auteur : une catégorie problématique » en *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Direction scientifique Nicole Jacques-Lefèvre, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001 : 19.

identifica completamente con la instancia biográfica, no reenvía simplemente a una entidad jurídica, pero tampoco se confunde con lo que se designa como “sujeto de la escritura”. Propone distinguir entre individuo y sujeto (2001:15). En términos generales se puede decir que la aparición del sujeto de la escritura ayuda al individuo a serlo más plenamente. Dice Bernadet que « l’auteur est donc une instance en devenir puisqu’il dépend du devenir du sujet »; « c’est l’oeuvre qui constitue l’auteur comme auteur de cette oeuvre et non l’inverse ».<sup>429</sup>

En la perspectiva de la consideración de la autoficción como un trabajo con la escritura y consigo mismo que quien escribe realiza, señalada más arriba, Bruno Blanckeman plantea, a partir del ejemplo de la literatura de Marguerite Duras, que la escritura incide sobre la vida de quien escribe, pues la puesta en escritura lleva a la culminación una forma de la experiencia. No hay individualidad dada, exterior a la escritura, dice.<sup>430</sup> Blanckeman utiliza el término “autofiguración”<sup>431</sup> que retrotrae a los análisis de Paul Ricoeur y a su noción dinámica de la mimesis enfocada en este caso en la posibilidad de transformación del sujeto y su vida en relación a lo que escribe. Dice que

l’autofiguration excède le simple bilan de vie, l’exercice toujours attrayant de remémoration, ou le geste, à jamais séduisant de Narcisse entre dilection autocontemplative et délectation exhibitionniste : elle engage son propre dépassement, influe sur la conscience de l’existence à venir en la refigurant.

Frédéric Regard apuesta a pensar la escritura autobiográfica como una experiencia de la fluidez y la relatividad.<sup>432</sup> Desde la “conversión” advenida en la cárcel, la escritura de

---

<sup>429</sup> Arnaud Bernadet, *op. cit.* : 17. : “el autor es una instancia en devenir pues depende del devenir del sujeto ; es la obra la que constituye al autor y no a la inversa” (trad. mía).

<sup>430</sup> Bruno Blanckeman, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels/récits transpersonnels » en *Se raconter, témoigner*, Carole Dornier (Dir.), Presses universitaires de Caen, 2001 : 77. « Il n’est pas d’individualité donnée, extérieure à l’écriture et qui se transposerait tutélairement en elle : il est un individu, dont chaque récit construit l’individualité en lui apportant une pièce supplémentaire, modifiant l’édifice en fonction d’une certaine expérience vécue qui exige de se relater pour s’accomplir. S’accomplir tout d’abord en basculant du temps instantané de la vie au temps distancié du récit, qui dégage le relief des faits par un mode d’exposition élastique, jeu de poses et de précipités, effet d’ellipses et de reprises : en cela, le récit enregistre moins le temps vécu qu’il ne l’épanouit, faisant de l’événement une expérience de soi ».

<sup>431</sup> Bruno Blanckeman, *op.cit.*: 78 “la autofiguración excede el simple balance de una vida, el ejercicio siempre atractivo de la rememoración, o el gesto, seductor para siempre de Narciso entre la elección autocontemplativa y la delectación exhibicionista: compromete su propia superación, influye sobre la conciencia de la existencia a venir refigurándola”. (Trad. mía).

<sup>432</sup> Regard, Frédéric, « L’Auteur remis en place : topologie et tropologie du sujet autobiographique » en *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Direction scientifique Nicole Jacques-Lefèbre, avec la collaboration de Frédéric Regard, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001 : 35. « Loin d’être une écriture du repli sur le soi intérieur l’écriture autobiographique ne pourrait-elle se concevoir

Liscano ha sido una forma de crear, pensar, vivir y elaborar una identidad que no se agota en ella, pero la necesita. Sus escritos plantean la idea de crear un lenguaje para sostener su vida. Escribe en el diario, en la entrada del 15.7.82:

Lento meditar y meditar. Si este reflexionar creara las bases para un mundo en el que pueda asentar mi vida, sería un gran avance. Con esas definiciones primarias bien establecidas lo demás tendría de dónde partir. Pero sucede que la exposición del pensamiento –según conclusiones anteriores- debería ser una de las formas que permitirían crear los cimientos de ese universo. (2010: 89).

En el diario la escritura parece tener casi el poder de crear una conducta o un destino. El 13.9.82 anota que no está pronto para escribir un poema en el que se despiden de las cosas: “Así debería decir un poema mío que no he escrito porque no he tenido coraje de enfrentarlo. Sé que después que lo haya escrito tendré que serle fiel y no estoy lo suficientemente fuerte para acatarlo” (2010: 93). Una anotación del 2.2.83 plantea la imagen de la escritura como un “sino”: una tarea sin fin y sin recompensa.

Descubro que mi universo literario novelístico consistiría en escribir en contra de mí mismo. Anoto tema para cuento: el escritor pierde manuscrito de su novela y al reescribirla ve que no consigue la original. Así escribe 3 ó 4 novelas, todas le gustan, todas son parecidas, pero ninguna es como la 1ª. Dice: Un día comprendí que escribir novelas era mi sino, pero no como novelista, sino como un individuo dedicado a sacar agua con las manos de un pozo y para quien hubiera un premio solo en caso que los volúmenes o las formas del agua dada por sus manos, fuera igual en 2 veces sucesivas, o alternadas, pero al menos 2 iguales (2010 : 103).

Es interesante la contraposición que realiza en la cita entre el “novelista” y el “individuo”. La idea de “escribir como individuo que saca agua” parece estar anunciando la autoficción. La narración autoficticia hace el gesto que obliga a considerar lo autobiográfico: el nombre, algunos sucesos, un entorno, al mismo tiempo en que hace un recorte del magma que puede ser una vida. El narrador que crea Carlos Liscano no cuenta su historia, se ancla en un presente y unas circunstancias reconocibles para pensar y exhibir su escritura. Esa autoexhibición no es nada ingenua y no es nada confesional. Es como si pudiera acercarse a sí a partir de una escena básica que se repite: alguien que escribe, alguien que intenta contar. Liscano parece encontrar en la autoficción una manera ambigua



que le permite una forma de honestidad. No puede y/o no quiere relatar; tal vez ya no necesite de la ficción para alejarse y decir sus emociones. Si es posible interpretar que hay un arco que se puede tender entre *La mansión del tirano* que dice la violencia de la tortura, sin nombrarla, y *El furgón de los locos* que la cuenta, el de la autoficción aparece como un sendero por el que el escritor acosado por la pluralidad de voces en “La edad de la prosa” llega a una forma de decir la división interior que implica la aceptación de sí mismo como sujeto en un mundo en el que se reconoce. Por eso la autoficción está ligada al proceso de vuelta al Uruguay y a la realización de este proyecto.

La autoficción parece surgir de una mayor conciencia de la experiencia del lenguaje y de la obra. Bruno Blanckeman en el estudio citado escribe:

Il n'est pas d'individualité donnée, extérieure à l'écriture et qui se transposerait tutélairement en elle: il est un individu, dont chaque récit construit l'individualité en lui apportant une pièce supplémentaire, modifiant l'édifice en fonction d'une certaine expérience vécue qui exige de se relater pour s'accomplir. S'accomplir tout d'abord en basculant du temps instantané de la vie au temps distanciateur du récit, que dégage le relief des faits par un mode d'exposition élastique, jeu de poses et de précipités, effet d'ellipses et de reprises: en cela, le récit enregistre le temps vécu qu'il ne l'épanouit, faisant de l'événement une expérience de soi.<sup>433</sup>

La autoficción es el nuevo artificio literario que se irá concretando para establecer la posibilidad de juego en la configuración de una identidad más apacible en relación a los momentos anteriores. Dice el narrador de “El lector salteado”:

Se escribe para ver si se consigue llegar, trabajosamente, a una palabra muy corta: yo. Uno puede, por momentos, creer que ha llegado. Dura un instante. Enseguida todo se disuelve, yo no existe, la tarea continúa. (2009: fragmento 16:14).

Después de la escritura delirante carcelaria y de la ficción lograda en Suecia, va creando una cadencia más pausada. El anclaje, largamente preparado, en la figura del escritor, parece un pie a tierra, al mismo tiempo en que es un instrumento idóneo para elaborar una identidad abierta.

---

<sup>433</sup> Bruno Blanckeman, *op.cit.* : 77. “No hay individualidad dada, exterior a la escritura que se traspondría en ella: hay un individuo para el que cada relato construye la individualidad al aportarle una pieza suplementaria, modificando el edificio en función de una cierta experiencia vivida que exige ser relatada para realizarse. En principio pasando del tiempo instantáneo de la vida al tiempo distanciador del relato, que se desprende de los hechos por un modo de exposición elástica”. (Trad.mía).

### 3. 11. El nombre propio

En “L’illusion biographique” Pierre Bourdieu llama la atención sobre la rigidez del nombre propio pues hace posible una constancia diacrónica (las variaciones del sujeto a lo largo del tiempo) y una sincrónica (el sujeto es el mismo a pesar de las múltiples posiciones que ocupa). El nombre propio, dice Bourdieu, es “el soporte (estaríamos tentados de decir la sustancia) de eso que llamamos el estado civil”.<sup>434</sup> Al aludir o usar directamente el nombre del autor, que es un nombre propio, aunque no sea solo eso, como decía Foucault, la autoficción pone en juego una dimensión personal, social y política que se vuelve insoslayable. Ese espesor cuenta en el momento de la lectura, aunque quien narra se muestre y se oculte, y establezca con la referencialidad una relación esquivada. Es por el peso de esta dimensión que creo que *La ciudad de todos los vientos*, *El escritor y el otro* y “El lector salteado” son autoficciones y “Vida del cuervo blanco”, “El trabajo de contar” y el de “recontar” apuntan hacia otra forma. En “Note sur une autofiction fantastique” Vincent Colonna<sup>435</sup> plantea un sentido amplio de la autoficción en el que entrarían estas últimas obras de Liscano, pero prefiero mantener el sentido restringido que he explicitado.

La crítica citada de Arnaud Bernadet: la discusión de la noción de Barthes de la enunciación como un proceso “vacío”, la reinscripción del autor en un desarrollo histórico, que no lo agota, y la distinción entre “individuo” y “sujeto” para entender la relación dinámica que se produce entre el hombre de carne y hueso con una dimensión social y el sujeto de la escritura,<sup>436</sup> permiten considerar que el hallazgo de la autoficción en Liscano tiene que ver con la incorporación personal de una dimensión cívica y la posibilidad de proyectarse, en su país, desde el punto de vista político y cultural.

<sup>434</sup> Pierre Bourdieu, « L’illusion biographique » Anexo de *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*, Paris, Seuil, 1994 : 86. « Ainsi le nom propre est le support (on serait tenté de dire la substance) de ce que l’on appelle l’état civil, c’est-à-dire de cet ensemble des propriétés (nationalité, sexe, âge, etc) attachés à une personne auxquelles la loi civile associe des effets juridiques et qu’instituent sous apparence de les constater, les actes d’état civil ».

<sup>435</sup> Vincent Colonna, « Note sur une autofiction fantastique (Comment j’ai cru écrire *Ma vie transformiste*) » en *Genèse et autofiction*. Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Louvain-la-neuve, Academia Bruylant, 2007 : 177-178. Colonna enumera las ideas-fuerzas de su trabajo y señala en primer término: “Toutes les formes littéraires de fictionalisation de soi peuvent se ramener à quatre « types idéaux » (Weber) : le roman autobiographique (Thibaudet, 1936), dit aussi intime ou personnel ; la fiction spéculaire, utilisant la métalepse (Genette) ou la mise en abyme (Dällenbach) d’écrivain ; le roman avec intrusions d’auteur (Blin) ; la fabulation « chamanique » de soi, illustrée par Lucien, Apulée, Dante, Quevedo, Cyrano, Nerval, Hesse, Kafka, Borges et Schmidt, dont je crois être le premier à avoir signalé l’existence ».

<sup>436</sup> Arnaud Bernadet, « L’historicité de l’auteur : une catégorie problématique » en *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Direction scientifique Nicole Jacques-Lefèvre, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001.

En la cárcel todos los presos recibieron un número: Liscano fue el detenido N° 490. Fue una manera de borrar la pertenencia, la historia personal y colectiva que el nombre trae consigo. Suecia fue el tiempo de recuperación del individuo y el de presentación del escritor. El que vuelve al Uruguay es un escritor reconocido que necesita recrear su lugar .

Varios relatos de Liscano plantean una reflexión sobre el nombre. En el que se titula “La Treintaidós” hace un planteo similar al citado de Bourdieu un poco más arriba. Empieza:

Cuando uno nace le ponen un nombre y uno después vive toda la vida con ese nombre. Cuando uno nace uno todavía no es y el nombre es una palabra y la palabra ya hace rato que es. A medida que uno crece no tiene más remedio que ir ajustándose al nombre que le pusieron.<sup>437</sup> (Ov2, 2011: 86).

El mismo año de la publicación en la prensa de “La Treintaidós”, 1997, apareció en libro “El Informante” que cuenta la experiencia de haber sido un número, alguien sin nombre:

Pocos días después de haber sido instalado en la Sala de Observación me di cuenta de que me habían puesto un número. No sé en qué momento ocurrió lo del número porque no pude controlar bien mis momentos. Pero me pareció un poco cómico, un número. Había llegado el progreso. Cantidad y no solo cualidad, una pequeña revolución tecnológica (Ov1: 173).

Juega con la posibilidad del “nombre provisorio”. El Informante establece una relación con otro preso “vecino”. Escucha un golpe en la pared, la primera reacción es violenta. Ante una serie de golpes furiosos, la respuesta es el silencio. Se da cuenta que tal vez la intención del de al lado es comunicarse. Empieza una relación codificada. En un momento se ponen nombre: Cafuringa y Repepé. Forma parte de un reconocimiento mutuo, de un avance de la intimidad (Ov1: 188).

En el relato “El Tarumba” el narrador-protagonista se propone en determinado momento decir solo la verdad, pero se da cuenta de que las cosas y los seres existen más allá de cualquier aval: “Árbol, nube, perro, ¿qué son? Valent no es un perro, sino mi perro. Si se le quita el nombre se lo despoja del Ser, de su bella unicidad, de su diferencia” (Ov2, 2011: 170).

El carácter único del nombre, su poder constitutivo, es el que Roland Barthes señala en relación a la reminiscencia. Estudiando a Proust dice que

---

<sup>437</sup> El relato fue publicado en *El País Cultural* N° 386, Montevideo, 26.3.1997, y recogido en *Oficio de ventriloquia 2* (2011).

Le Nom propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d'essentialisation (puisqu'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on « déplie » un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir) : le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence.<sup>438</sup>

Es el poder “constitutivo” del nombre, según señala Barthes, el que la obra de Liscano parece, en principio, eludir. En la obra que más construye un personaje, *El camino a Ítaca*, en el sentido en que suma una serie de características psicológicas, históricas, lingüísticas que lo caracterizan, el nombre Vladimir actúa casi como un manifiesto o un contramanifiesto. En esa medida parece un elemento desustancializador del personaje. En general, los nombres en su obra tienden a marcar la inconsistencia de persona del personaje. Me referí a los nombres característicos en la obra de Liscano en el primer capítulo de esta tesis (“Apuntes para una poética : el fragmento y la violencia”). La otra alternativa son las formas de designación que apuntan al nombre del autor: Carlos o Carlitos (*Memorias de la guerra reciente, Mi familia*). El nombre, no completo, establece una referencialidad oblicua que, a partir de *La ciudad de todos los vientos*, se irá adensando con rasgos del hombre que escribe. La proliferación de nombres (que parecen crear personajes) en “El trabajo de contar” y el “de recontar” forma parte de un proceso de liberación de la fantasía a partir del reconocimiento de la unicidad de los seres y del desajuste del lenguaje para dar cuenta de esa singularidad.

### 3. 12. El que escribe

He considerado en sucesividad las formas de creación que creo caracterizan etapas de la vida y la obra de Liscano pero la superposición de búsquedas es también claramente detectable. Un testimonio gráfico revelador de la convivencia de una estética del relato y del inicio de otra que va a dar cauce a una de las maneras de la autoficción son dos textos publicados en el semanario *Brecha*, el 30.4.1993, con el título “LiscanoXLiscano”. En la

---

<sup>438</sup> Roland Barthes, “Proust et le noms” en *Le Degré Zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 y 1972. Cito por 1972 : 124. « El nombre propio dispone de tres propiedades que el narrador reconoce en la reminiscencia : el poder de esencialización (porque designa un solo referente), el poder de citación (porque es posible convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre al proferirlo), el poder de exploración (porque desplegamos un nombre propio exactamente como lo hacemos con un recuerdo) : el nombre propio es, de alguna manera, la forma lingüística de la reminiscencia”.

página 20 reúne “El que escribe” (otoño 1993) y “La muerte de la Guarra”, fragmento de la novela inédita “El camino a Ítaca”. “El que escribe” es el primer emergente de una reflexión que se continúa hoy y que alcanzó un momento de culminación en *El escritor y el otro* (2007). *El camino a Ítaca* publicado al año siguiente será, hasta el presente por lo menos, el cierre del trabajo con la ficción como relato.

Es posible considerar que en el 2000 se produce una eclosión de las « escrituras del yo » pues es el año de la publicación de *La ciudad de todos los vientos* (que analizaré más adelante) y de *El lenguaje de la soledad*<sup>439</sup> que reúne un ensayo sobre el lenguaje en la cárcel (“El lenguaje de la soledad”), siete relatos de *El método y otros juguetes carcelarios* y el “Diario de “El Informante”. Con este título edita lo que en los *Manuscritos de la cárcel* figura como “Diario”. Lo había escrito entre el 31.5.82 y 7.3.84/7.6.84.<sup>440</sup> El cambio de título da una dimensión literaria al texto que surgió como un testimonio de los problemas que se le planteaban a quien se había propuesto ser escritor en la cárcel. Liscano había publicado el relato “El Informante” en *El Informante y otros relatos* en 1997. La reapropiación literaria del diario tiene que ver con un giro de la obra de Liscano hacia “las escrituras del yo”, como señaló Gabriela Sosa en su tesis.<sup>441</sup>

Las variaciones de uno a otro son mínimas, sin embargo ha cambiado la noción de lo que es la literatura. Una anotación del 19.12.83 del diario carcelario, que se reproduce igual en el “Diario de “El Informante”, permite medir el cambio de concepción:

Por las tardes, después que viene el timbre que da por terminada la siesta, sentado de frente a la ventana, busco mis papeles y escribo una hoja más. ¿Qué validez tiene tener esta actividad?

Ninguna. Como literatura, en el sentido de entretener, influir, informar, no le asigno ninguna importancia. Entretiene poco, informa menos, influye solo sobre mí. Un escrito como este, de sobrevivir, podría tener el interés de una curiosidad; el mismo que tienen los rompecabezas de alambres, los juegos que hacen los presos. No es más que eso, al fin: trabajo de preso. (2010: 101; 2000: 88).

El hecho de publicarlo en el 2000 señala la revalorización de aquella escritura pensada sin interés. Tal vez ya no piense que la literatura deba “entretener, influir, informar”, sino que haya aceptado una relación más íntima entre la escritura y la vida y afirmado el modelo

<sup>439</sup> Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y canto, 2000.

<sup>440</sup> Como señala Fatiha Idmhand en su estudio “Escribir en la cárcel: una escritura *sous contrainte*” el Diario termina en el folio n° 59 r de “La edad de la prosa” (2010: 15).

<sup>441</sup> Gabriela Sosa, “Oficia de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano”, Directora de tesis: Dra. Ana Cecilia Olmos (Universidad de San Pablo), setiembre 2012.

borgeano del diálogo entre el hombre y el escritor. El cambio de título y, en la primera entrada, la referencia al *Diario* (2000: 42), con mayúscula y cursiva, señalan el cambio de estatuto. La “noticia” introductoria de *El lenguaje de la soledad* integra el libro a la reflexión que desde 1993 venía haciendo sobre “el escritor y el otro” (*Brecha*):

Todo el que quiere escribir debe inventar al escritor que va a ser, inventarle la voz, las obras que escribirá, las que no quiere escribir, un modo de estar en el mundo, una ética. Eso está, creo, en los papeles que yo llevaba al mismo tiempo que trabajaba con *El Informante*. Mientras intentaba responder las interrogantes que mi trabajo me presentaba, y los razonamientos y las soluciones que creía encontrar, yo me definía e inventaba como escritor (2000: 6).

Al nombrar al diario que escribió en la cárcel “Diario de “El Informante” hizo explícito el lazo con el texto “El Informante” que había sido publicado en 1997 en *El Informante y otros relatos*. Emerge así una manera de crear que se ha reiterado a lo largo de la obra de Liscano: produce al mismo tiempo una ficción y otro texto que es en principio una reflexión sobre los problemas que le plantea la escritura. Como las dificultades de la escritura arrastran las de la vida, se genera un híbrido entre la ficción y el ensayo que muchas veces desborda lo que suele entenderse como autoficción. Si se entiende que el título señala que el diario es escrito por “El Informante”, el texto cambia de lugar al ser el producto de un personaje ficticio y no del autor. Pero el autor se hace presente de todas maneras porque es un texto con anotaciones. En este sentido es un anticipo, en menor escala, del trabajo realizado en 2011 con *La mansión del tirano*.

“El Informante” también tiene forma de diario aunque aparece desatado de la cronología pues las alusiones al tiempo son ambiguas: las fechas son de día y mes y no de año. El texto así pautado deviene circular, ajeno a la progresión del día a día. En dos casos pone “sin fecha”. Al no poner el año, la fragmentación del texto queda sumida en cierta forma de la intemporalidad, desprendida de una circunstancia histórica precisa, atada al sujeto que escribe de manera frenética y sin sentido.

El “Diario de “El Informante” tiene un origen distinto porque parte de un diario no concebido, en principio, como texto literario, Las fechas de día, mes y año y el texto se conservan sin modificaciones importantes. Si el título no remitiera a una obra literaria denominada “El Informante” podría ser simplemente un diario de escritor. El título desinviste lo escrito en la cárcel del nombre del autor, aunque en la noticia introductoria a

*El lenguaje de la soledad*, Liscano precisa las condiciones de su autoría: “El “Diario de “El Informante” fue escrito entre 1982 y 1984, en la cárcel de Libertad”. (2000: 5).

La de “El Informante” es la voz de quien escribe sin saber con qué fin, sojuzgado por el Rubio. Hay una afinidad en el despotismo entre la voz del “tirano de la mansión” o “El Invencionista”, según lo llamaban los presos, y el Rubio. La otra voz, la del sojuzgado, la de “El Informante”, no se rebela sino que cumple, pero nunca de manera satisfactoria. La situación puede entenderse como metáfora de una noción de la escritura: un deber que no tiene justificación última, un deseo (¿de quién?) que no puede saciarse, una actividad que que no se detiene.

La reflexión sobre “el que escribe” siguió avanzando en contrapunto entre la prensa y el libro. En *Brecha* publicó el 20.4.2000 “El escritor y el otro” “El inventado y su sirviente” y el 22.2.2002: “El escritor y el otro” “Extranjero de sí mismo”. Son emergentes de un trabajo que llegará a ser el libro *El escritor y el otro* en 2007. En el mismo año de su publicación, Liscano publicó un artículo en *El País Cultural*, “El libro que falta”,<sup>442</sup> que inserta más claramente esta reflexión en la concepción borgeana de escribir en relación a una tradición. Fue recogido en el volumen *Ejercicio de ventriloquia I* (2011). “Se escribe porque falta un libro. Porque uno cree que falta un libro. Esto no lo sabía cuando empecé a escribir”. Dice hacia el final: “Porque escribir es elegir integrarse a una tradición de siglos. Uno quiere que su librito encuentre en esa tradición un sitio pequeño, junto a los libros que admira”.(O2, 2011: 7-8). El sujeto que narra en *El escritor y el otro* ha hecho del acto de escribir el centro de su vida. En la narración surgen imágenes del pasado y del presente intercaladas con un pensamiento desvelado sobre la escritura: por qué, para qué, para quién, cómo.

### **3. 13. Desde y hacia la autoficción**

Desde ese momento en que parece coagular la autoficción, es posible mirar parte de la obra anterior como un camino hacia ella. El eje de la narración está colocado en la enunciación desde el comienzo, la autoficción mantiene ese predominio al mismo tiempo en que se asienta en un contexto reconocible a partir de la identificación parcial del nombre del autor y sus circunstancias con el sujeto de la escritura.

---

<sup>442</sup> Carlos Liscano, “El libro que falta” en *El País Cultural* N° 931, Montevideo, 7.9.2007.

En el relato “El método” perteneciente al conjunto de narraciones “El método y otros juguetes carcelarios”, escritas en el segundo semestre de 1984, cuando estaba claro que los presos saldrían de la cárcel, instala al narrador en la circunstancia de la cárcel, pero no para hablar sobre ella:

Creo que es notorio que escribo desde la cárcel –o en la cárcel o a causa de la cárcel, lo que no es figura ni supuesto- y no sé cómo puedan llamarse estas historias o crónicas, solo que, si me pongo a escribir nunca saco lo que me propongo, aunque lo curioso es que siempre sale algo. Confundo recuerdos, temas, ideas, ocurrencias, frases que se perfilan un instante y desaparecen enseguida, pero no escribo lo que me propuse. Escribiendo derivo de una cosa en otra sin concretar en nada cierto o seguro y puedo seguir, flotando, horas, como una nube de verano sin llegar a chaparrón ni a cielo (Ov1, 2011: 77)

A la manera de Borges, también Liscano hace pequeñas introducciones a sus obras en las que informa, de manera precisa y sucinta, acerca de la procedencia de sus textos, además de hacer algunas reflexiones lacónicas. En la “Noticia” de *El charlatán*, publicado en 1994 en Uruguay mientras vivía en Suecia, da cuenta de su inseguridad ante la lengua y constata: “El que escribe es siempre un individuo. Libro tras libro el individuo presenta los mismos temas, las mismas preguntas, hasta quedar fijado a una única voz que todo lo cuenta”.<sup>443</sup> En realidad, salvo la duda esencial por la existencia, formulada en variantes de “¿Qué hago yo aquí?”, las preguntas y los temas varían, pero la conciencia de la presencia del individuo irá derivando en una búsqueda formal que lleva a la autoficción. La primera persona no será entonces solo una voz, y no ha sido nunca “única”.

En “El charlatán” está planteado el tema de la verdad y la verosimilitud y el peso del nombre para hacer creíble lo que se cuenta:

Hasta ahí había llegado yo con la historia y me parecía que estaba bien encaminada. Pero entonces el Charlatán se metía: Eso no se lo cree nadie. No se trata de que lo crean, hay que contarlo bien, nada más, reflexioné. Enseguida vino la respuesta: Tienen que creerlo, de lo contrario no sirve para nada. ¿Y cómo van a creerlo? Hay que meterle palabras. Ahí ni siquiera dice cómo se llama el individuo. Solo El hombre que se disfrazaba. Hay que describirlo, darle un nombre, que se lo crean. ¡Silencio!, me irrité. (Ov2, 2011: 111).

---

<sup>443</sup> Carlos Liscano, *El charlatán*, Montevideo: Cal y Canto, 1994. La noticia introductoria está fechada en 1993 (Estocolmo).



“El que escribe” fue recogido en *El Informante y otros relatos* (1997) y, finalmente, en *Oficio de ventriloquia 1*. Quiero señalar ese pasaje del semanario al libro. Se puede hacer literatura en la prensa, se puede hacer periodismo en libro: el formato no determina aunque condiciona el contenido. Me interesa señalar la volatilidad, la fragmentariedad, la contingencia que el pasaje pone de manifiesto: rasgos intrínsecos a la obra de Liscano que se produce también atravesando los géneros literarios. El texto “El Informante” derivado de “La edad de la prosa”, escrito en la cárcel, vivió estaciones intermedias: una versión narrativa y teatral denominada “La vida al margen”.<sup>444</sup> La dimensión oral y escénica inherente a lo teatral tendrá un límite (contra las concepciones dramáticas de los últimos años) en la importancia que Liscano otorga al texto como base de la representación. Su literatura plantea un conflicto entre las potencialidades de la oralidad y de la escritura que se zanja en beneficio de la última. En cierta medida, esto implica también una concepción transgénica: los géneros literarios son posibilidades que la escritura aprovecha sin ceñirse a ellos.

La transformación de “La Edad de la prosa”, escrito en la cárcel, en “El Informante”, tiene como eje un cambio en la producción de la palabra: alguien escribe en lugar de hablar. El problema del monólogo oral está planteado por el narrador del “Diario de El Informante” el 15.7.82:

El monólogo no creará el territorio de palabras que yo pensaba obtener, pero fundamentalmente porque no soy capaz –quiero decir que no sé cómo hacer– para que todas las ideas que he concebido para No hay salida sean expresadas de manera convincente por un personaje que solo habla. Si el personaje escribiera en lugar de hablar, tal vez sería posible...(1997: 59; 2010: 90).

La decisión de que el personaje escriba los informes implica dejar a la voz ominipresente y aceptar la parcialidad, el recorte, el no decirlo todo. En determinado momento el que informa comprende que los informes no le importan a nadie y que, paradójicamente, justifican su existencia. “El informante”, como “el que escribe” está dominado por su función. Al publicar en *El Informante y otros relatos* (1997) el artículo “El que escribe”, que había publicado en *Brecha* en 1993, se perfila el camino de la escritura de los años siguientes.

---

<sup>444</sup> En entrevista de Roberto Mascaró, “La libertad está en el lenguaje”, Montevideo, *El País cultural* N°211, 19.11.1993, anuncia que está en prensa la novela *La vida al margen*.

Tal vez la autoficción y el colocar el eje en la escritura sea también, en palabras del narrador, la posibilidad de salir del riesgo de lo declamatorio. Dice el “Diario de “El Informante”:

En La mansión, repensándolo, hay momentos en que caigo en la declamación y la oratoria hasta un nivel espantoso. En su momento lo consideré un mal menor, entre otros, debido a la falta de oficio. Pero con No hay salida me ha sucedido lo mismo y ahora pienso que ha de ser una tendencia que me seduce y que debo combatir (2000: 44).

El descreimiento en el relato (la contrucción de una historia con trama, etc.) tiene que ver con la conciencia de las infinitas posibilidades, la dificultad de elegir y la necesidad de hacerlo. Solo permaneciendo en la enunciación puede ser fiel a esa conciencia que está desde el comienzo muy agudamente en su obra y que vuelve a instalarse después de *El camino a Ítaca* (1994). En “El Informante” alude a *La mansión del tirano* (“el hombre que viajaba en ómnibus”) y vuelve a la idea de no avanzar y no poder elegir. La autoficción le permitirá ese mismo movimiento en torno a un punto, al mismo tiempo en que incorpora mundo.

Me limito a exponer y tratar de que se me entienda. Aunque sea un poco, una migaja. Un algo. Pero tampoco así me salvo de dar vueltas, como el hombre que viajaba en ómnibus y nunca se decidía a bajar. Una historia que conté antes, la del individuo del ómnibus. O pensé contar. O algo al respecto del ómnibus.

Todo está desarticulado en opciones, hay infinitas opciones. Así es imposible elegir. Simplemente uno da vueltas y vueltas en el mismo círculo. (Ov1: 202).

El hecho que sea un informe, por lo tanto algo escrito, “justifica” la preocupación por el estilo. Esto está planteado de una manera muy ambigua porque uno entiende que quien narra se refiere a un “estilo de vida”, una manera de ser, que inevitablemente, al estar dando cuenta por escrito, es un estilo de escritura.

Porque habrá final, esto tiene que terminarse algún día, espero yo. Ahí está lo bueno, nadie dura más de una vida. Pero solicito se me tome un poco así, un poco como yo soy, sinceramente hablando, de este modo, no de cualquier modo, ni de un modo ajeno, un modo que no sea el mío. Pido que se me tome como lo que soy, con mi estilo peculiar, no con el estilo de algún otro tipo, de cualquier cerdo que ande escribiendo por ahí (Ov1: 172)

Aceptar su escritura, su estilo, es aceptar al sujeto como es. Con esa idea ironiza el narrador que no sabe cómo es y que escribe/vive a pedido de otros, que son violentos, que lo someten; a los que responde haciéndoles caso, o aparentando hacerles caso, porque buscar su estilo propio, su manera, no está en lo que se le exige.<sup>445</sup>

### 3. 14. *La ciudad de todos los vientos*

“Estocolmo-Barcelona-Montevideo / 1987-1999”, dice la hoja final de *La ciudad de todos los vientos*. Escrita en doce años y entre dos continentes, es posible seguir en el archivo de Liscano algunos momentos de la génesis de esta novela. Una anotación indica que escribió un tramo importante de la narración en los meses en que todavía estaba en Estocolmo pero había decidido volver a vivir a Uruguay : “He escrito en estos meses “La ciudad de todos los vientos”, “Hombre con paraguas” y “Pequeños cambios en la vida”. (“Alfabeto cirílico”)

En el cuaderno bordó, sin páginas numeradas, escrito por la mitad, la primera anotación es del 16.11.1994. Una página posterior, después de una anotación del 1.1.1995, encabezada “Para “El novelista”, dice:

- El autor se enferma. La vieja llama. Se da cuenta de que está enfermo y se ofrece para ir a cuidarlo. El autor acepta.

En otro cuaderno verdiazul, con folios no numerados, escrito de manera discontinua, hace esporádicas anotaciones de fecha. Hay una lista encabezada por la fecha “1996”:

- Concursos-Onassis-Teatro
- Intendencia- Teatro
- Rulfo (Cuento. Hombre con paraguas)
- 1 libro cuentos p/Bonniers
- 1 libro ejercicios p/Bonniers
- Sueño (Swedenborg)
- ¿?
- 1 libro cuentos p/Cal y Canto
- El novelista

---

<sup>445</sup> En 1997, el mismo año en que publica *El Informante y otros relatos* escribió para el semanario *Brecha* un artículo sobre Tabaré Vázquez, en ese momento candidato a la Presidencia por el Frente Amplio, titulado “El origen y el estilo” ( Contratapa, *Brecha*, 21.2.1997) en el que plantea desde otro ángulo esa idea de « estilo » que atraviesa la contraposición ideológica, que sería lo previsible tratándose de un líder político.

- Poesía
- Ensayos filosóficos
- Artículos para Brecha y El País

Dos páginas después, con el encabezamiento “El Novelista”:

- El chino de la esquina, los armenios, los judíos
- La macumba, mae de santo, pae de santo
- Swedenborg
- Mitología nórdica: Odin, Frei, etc
- Yo no puedo jugar con las blancas y con las negras a la vez

Supongo que el título primero de *La ciudad de todos los vientos* fue “El Novelista”. Tal vez la lista esté haciendo referencia a algunas ideas o situaciones que pensó y después desechó. La anotación “Swedenborg” puede aludir a la publicación de la traducción sobre el autor sueco señalada antes. El título “El Novelista” vuelve a aparecer en otra lista cuyo contenido refiere a una obra posterior: “Vida del cuervo blanco” (lo citaré más adelante). El título transitorio del “El Novelista” para *La ciudad...* aparece refrendado en una carta que Liscano envió a Oscar Brando desde Estocolmo el 22.12.1995:

También en el verano pasado, depresivo como todos los veranos y sobre todo después de haber estado seis meses entre los charrúas, escribí algo que llamo “El novelista”. Tengo cien páginas y pretendo que sea mi primer libro “uruguayo”. Transcurre en Montevideo, en zonas conocidas, con personajes conocidos, incluido vos. El problema hasta ahora ha sido la falta de tiempo y la ironía que tiñe todo el texto y que me parece excesiva. Es así: un tipo vive en Suecia y tiene como único objetivo en la vida escribir una novela. Un día llega a la conclusión de que solo podrá escribirla en Montevideo y vuelve al pago. Allá intenta por todos los medios encontrar un tema para su novela. Pero la realidad aliteraria de nuestra sociedad no se lo permite. Entre los “recursos” de la novela, utilizo la descripción de lugares muy conocidos y también de personas, amigos míos, algunos conocidos, otros no, que el personaje va encontrando por la calle (ahí aparecés vos). Hasta ahora ha ido surgiendo un Montevideo que me gusta, tratado de una forma que me parece novedosa, ya que logra vincular lo muy local con una cierta universalidad, de un modo que creo nunca nadie ha practicado para describir a la Muy Fiel y Reconquistadora. Otros recursos están ligados al concepto de “Teatro del Mundo”. Un teatro en la Ciudad Vieja donde ocurre todo, todo el Universo, todo lo que uno quiera... (¿Te vas dando cuenta qué carta larga?).

El dato es importante porque el título abandonado destaca el eje de la narración. Por otro lado, el fragmento “ El novelista ” publicado en *Oficio de ventriloquia 2* (2011)<sup>446</sup> parece sintetizar algunos aspectos del desarrollo de esta reflexión sobre la escritura : La voluntad de narrar genera la percepción de la infinita multiplicidad de lo real. Dicha multiplicidad paraliza la narración e incita al pensamiento, que no necesita de la escritura para realizarse.

### *Un momento de transición*

*La ciudad de todos los vientos* (2000) representa en el conjunto de la obra de Liscano un momento de transición : de crisis de una categoría (la ficción) y de iniciación en otra (la autoficción). Es la primera vez que aparece Montevideo en una obra narrativa del autor.<sup>447</sup> Es, en los sentidos señalados, inaugural, y es también una obra puente porque en ella el autor realiza el último intento (hasta ahora) de crear un universo de ficción como había hecho mientras vivió en Suecia. Por un lado, hay un proceso de autodescubrimiento del protagonista a través de una serie de escenas grotescas, oníricas o poéticas. Por otro, el anclaje textual en la figura del narrador (que remite al nombre del autor) hace que el relato dé cabida a reflexiones sobre la narración. Es un paso hacia una estética que reivindicará el contar sin asunto y que buscará la confluencia de pensamiento e imaginación.

En una entrevista del año 2006 contó :

después que volví acá me pasó una cosa muy extraña, escribí una novela que tenía que transcurrir en Montevideo, en las calles de Montevideo, y nunca había escrito nada identificable con la geografía uruguaya, y es una novela creo que fracasada que se llama *La ciudad de todos los vientos* y fue lo último que escribí de ficción en los últimos ocho años, lo cual me hace pensar que ya llegué a un límite, que ya no voy a escribir ficción.<sup>448</sup>

Es posible preguntarse por qué pudo integrar Barcelona a *El camino a Ítaca* y siente que fracasa al intentar escribir a Montevideo. Habría que precisar que escribe *El camino...* mientras está viviendo en Estocolmo, que está sobreentendida en tramos de la novela, pero que no adquiere la presencia de la Plaza Real de Barcelona, casi un personaje más dentro

<sup>446</sup> Carlos Liscano, *Oficio de ventriloquia 2*, Montevideo : Planeta, 2011: 58.

<sup>447</sup> En la versión de *La mansión del tirano* recogida en *Manuscritos de la cárcel* (2010) aparece reiteradamente mencionada La Teja, el barrio de Montevideo donde creció Liscano. Esas menciones desaparecen en la edición de la novela de 1992. En el *incipit* el barrio, y la ciudad, quedan aludidos en la línea de ómnibus y el recorrido que llega al cementerio. Hay otros momentos también en los que un montevideano reconoce a su ciudad aunque no se den nombres.

<sup>448</sup> S.F. , *El librero N° 0*, agosto 2006 : 4.

de la obra. Tal vez necesitara un distanciamiento para narrar la ciudad que todavía no era posible con Montevideo en el momento del regreso.

Juan Pablo Chiappara, en un trabajo inédito, señala que lo que elige el narrador de la novela “para volver a identificarse con el país son el viento, el mar y la literatura de Juan Carlos Onetti, o sea, tres elementos asociados a un origen que no están en la “lista” de símbolos nacionales del Estado”.<sup>449</sup> Dejando de lado, en esta instancia, la preocupación de Chiappara por considerar la obra de Liscano en relación a la noción de Estado, me interesa la percepción de *La ciudad de todos los vientos* como una reescritura de la novela de Onetti *Dejemos hablar al viento* pues Onetti es una presencia importante en toda la obra de Liscano. Beatriz Vegh descubrió, investigando en el archivo, que Onetti empezó a escribir *Dejemos hablar al viento* por lo menos antes de 1960.<sup>450</sup> Es, como la de Liscano, una novela entre dos mundos, pero los movimientos interiores que procesan las narraciones parecen inversos: Onetti vuelve al origen en su imaginación desde la conciencia del no retorno, Liscano procesa el retorno proyectado y la conciencia de que en última instancia no es posible volver realmente.

El epígrafe de la novela adelanta en una perspectiva irónica la reflexión sobre el contar: quién lo hace, de qué manera, con qué objetivos. Es una cita del *Curso de Historia Patria* firmado por H.D.<sup>451</sup>:

Si en estas páginas de gloria encontráis algunas manchas, quiero decir faltas o acciones reprobables, también de estas podéis sacar útiles enseñanzas: ejercitaos desde temprano a la virtud, y refrenad los vicios y malas inclinaciones que podrían conducirnos un día a semejantes caídas.

Cierto es que si no hubieran venido los españoles a ocupar el Uruguay, lo hubiera conquistado otra nación; pero entonces tal vez estaríamos aún bajo el yugo extranjero, o lo que peor sería, sumidos en las tinieblas del paganismo.

La labor intelectual del Hermano Damasceno fue enorme, pero lo seleccionado parece una deducción del maestro Panglós de *Cándido* de Voltaire. Con este epígrafe el

---

<sup>449</sup> Juan Pablo Chiappara, “Vivir es preciso, volver no es preciso. A propósito del regreso literario de Carlos Liscano”, trabajo inédito, enero 2012.

<sup>450</sup> Beatriz Vegh, “Días de radio: las razones musicales de Juan Carlos Onetti” a publicar en *Lo que los archivos cuentan 2*, Montevideo, Biblioteca Nacional.

<sup>451</sup> Como H.D. firmaba el Hermano Damasceno, integrante de la comunidad de « Los hermanos de la Sagrada Familia ». Había nacido en Francia en 1874 como Eduardo Gilberto Perret Vuagnoux. A los 14 años integró la orden de la Sagrada Familia y cuando tenía 17 años fue enviado al Uruguay. Fue educador e historiador. Es el responsable de Manuales de educación de distintas asignaturas, pero sobre todo son sus libros de historia los que marcaron la formación de sucesivas generaciones de uruguayos. Murió en Montevideo en 1957.

autor está revisando una zona de su pasado y de los uruguayos de su generación; al mismo tiempo en que está anticipando el tono irónico de la narración y la necesidad de desmontar toda teleología del relato. Por ejemplo, escribe al comienzo de la novela: “Los indios varones nadaban mucho y muy bien. De vez en cuando cruzaban el río Uruguay a nado y confraternizaban con los hermanos argentinos, hacían trueque, y daban origen al comercio regional” (2000: 15).<sup>452</sup>

*La ciudad de todos los vientos* es una toma de posición ideológico-literaria: contra el realismo mágico y las expectativas sobre lo latinoamericano de las culturas del primer mundo. El viento y la humedad de Montevideo persiguen al “héroe”. “De inmediato el héroe y yo sacamos la primera conclusión: esto es poco latinoamericano” (2000: 50). Y la confirmación de una idea de la literatura: “Uno de los principios fundamentales de la literatura es que, cualquiera sea el género, una obra siempre habrá de estar más influida por otras obras, sus hermanas, que por la realidad” (2000: 89). La novela está contada en primera persona por un narrador que recorre Montevideo en busca de asunto. Tiene la idea de hacer una novela “interesante”, “exótica”, llena de color local o de magia como quieren los editores europeos, pero no logra inspirarse en la gris y lluviosa Montevideo, carente de indios y de accidentes naturales exuberantes. En un tono más sarcástico, su postura remite a la ironía de Borges en “El escritor argentino y la tradición”: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”.<sup>453</sup>

*La ciudad...* no tuvo muy buena recepción crítica en Uruguay. Por otra parte, como cité antes, Liscano pensó, por lo menos durante un lapso bastante prolongado, que era una novela fallida, pues persistió años en la idea de volver a contar una historia como lo había hecho en *El camino a Ítaca*. En el año 2007, comenzaba el ensayo “Del caos a la literatura” diciendo que hacía más de diez años que no escribía ficción: “Tal vez sea esa la causa por la que la reflexión vuelve siempre al mismo punto: cómo empecé a escribir, por qué, qué me pasaba en aquel momento. Aunque no conozco el motivo siento que, si lograra entender cómo fue que llegué a la escritura creativa, podría volver a escribir ficción”.<sup>454</sup>

En la novela, en una puesta en abismo de la narración dentro de la narración, está planteada con humor la alternativa ficción o vida: “En su largo camino hacia el territorio de la literatura el héroe ha comprendido que si no consigue producir la novela deberá dar por fracasada su misión en la vida y pondrá un quiosco para vender cigarrillos, quiniela,

<sup>452</sup> Desde una perspectiva similar está contado “Acerca de las cosas” (Ov1, 2011: 36-46).

<sup>453</sup> Jorge Luis Borges en *Discusión*, Buenos Aires : Emecé, 1964 : 156.

<sup>454</sup> Carlos Liscano, “Del caos a la literatura” en *Trazas y Ficciones. Literatura y psicoanálisis*, Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca uruguaya de psicoanálisis Vol VII, Montevideo, noviembre 2007.

caramelos, condones, diarios y revistas del corazón”. (2000:20). Esta contraposición se irá diluyendo a medida que la escritura posterior vaya demostrando la posibilidad de hacer literatura sin ficción.

La narración hace continuamente presente al lector el hecho de que se está escribiendo: “El héroe construye su vida sobre frases. Tiene una que usa para absolverse de la acusación de pasividad que otros le hacen. “La humanidad avanza, yo no”, dice a menudo. “Yo espero el carro. Cuando llegue, me subiré. Entonces veremos a dónde vamos” (2000: 37). Es un elemento de una estética aprendida en Macedonio Fernández que desarrollará más intensamente a partir de “El lector salteado” (2009). La frase arrastra a partir de la palabra “carro” a una constelación de emociones que atraviesan la novela para dialogar con otras obras de Liscano. El “héroe” se quedaba de niño en la casa de una tía. Solo en el cuarto se entretenía mirando fijo a un cuadro:

Luego vio que la forma en el sendero se movía y agrandaba. Poco a poco los ojos fueron identificando un caballo que venía arrastrando un carro que se inclinaba a los lados por el estrecho camino. El carro aumentaba de tamaño y C casi no respiraba de curiosidad. Trataba de ver si alguien conducía el carro porque le parecía que no podía marchar solo, pero no logró ver a nadie en él (...) Con los años el héroe dejó de ir a dormir a casa de la tía, esta murió y nada siguió igual. Pero siempre veía aquel cuadro en su memoria y una vez, cuando tuvo sus primeros problemas de adolescente, se preguntó “¿Qué hago en esta vida?”, y no se sorprendió al oír su propia respuesta: “Yo soy aquel que espera el carro”. (2000: 39-40).

La imagen del carro remite a la del padre que será más desarrollada en *El furgón de los locos*<sup>455</sup> (2001) y vuelve a plantear el tema de la espera, central en *Memorias de la guerra reciente*, retomado todo a lo largo de la obra de Liscano. Un poco más adelante el narrador de *La ciudad de todos los vientos* lee un cartel pintado sobre la pared del teatro Solís: “ESPERANDO A GODOT” (2000: 67). El capítulo titulado “La utopía del héroe es un relato largo de desatada libertad” plantea que el protagonista no tiene lugar o que nunca se puede explicar por qué se está donde se está. Sigue: “Pero, en todo caso, uno puede esperar

---

<sup>455</sup> La aparición del carro guiado por caballos está ligado a la figura del padre recreado en *El furgón de los locos*, cuando está preso y se entera que se suicidó: « Cuando logre organizar los recuerdos de mi padre, me quedaré con uno. Yo tengo cuatro años. Mi padre tiene un carro, y una yegua que se llama Princesa. Se levanta a la una de la mañana y va al mercado a comprar frutas y verduras (...) En el recuerdo es invierno, es de mañana, muy temprano. Por algún motivo extraño yo estoy levantado, con mi madre y mi abuela, en la puerta de casa. Esperamos a mi padre. De pronto, por la calle de tierra, aparece el carro, lento, muy lento. Cuando llega hasta nosotros distingo a mi padre. Viene envuelto en bolsas de arpiller, sobre las que se ha formado escarcha. Es un hombre joven, menor de treinta años, y mi abuela y mi madre tienen que ayudarlo a bajar porque está entumecido de frío » (2001: 31).



el carro en cualquier sitio, hasta en Estocolmo. “Yo no estoy, yo solo espero el vehículo que me corresponde”, diría” (2000:43).

El narrador se sueña personaje de libro y descubre una vez más que no está en el lugar que le corresponde:

Me movía en medio de palabras y renglones que no me decían nada. Había un camino, había un paisaje de montañas a lo lejos, una bandada de pájaros cruzaba el cielo, y no había nadie con quien hablar. De pronto aparecía un carro tirado por un caballo. Lo conducía un hombre y a su lado venía una mujer (...) El carro pasaba a mi lado y los personajes no notaban que yo estaba allí. (2000: 53)

Un sentimiento de desamparo, de abandono, de fragilidad parece surgir de la escena. Si ese “vehículo” o “carro” representa al padre, y a la pareja parental, el que espera está siempre en el lugar de hijo. Esta idea coincidiría con lo que planteó Pauline Berlage en su estudio sobre *El camino a Ítaca*. Ella lo analiza desde una perspectiva de género, pero tal vez la situación emocional es anterior a la del hombre que se relaciona con mujeres que cumplen el papel de madre.

Hasta llegar a “Vida del cuervo blanco” construida a partir de la reescritura de textos de otros, la obra de Liscano ha jugado con la cita, la parodia, el homenaje de los autores admirados y de sí mismo. En *La ciudad...* el narrador parodia momentos de su obra anterior. *La mansión del tirano*: “Esto no ha avanzado nada. Confundir al autor con el narrador. Comenzar narrando un viaje en ómnibus” (2000: 147). *El camino a Ítaca*: “O, si me permitís una cita apócrifa aquí a plena luz del cielo montevideano, bajo las palmeras tropicales, te diría, con palabras de Vladimir, algo que él nunca dijo, pero que bien podría haber dicho: “De la mierda a la mierda la vida no ofrece descanso” (2000:126). Un ejemplo un poco diferente es el de la pregunta: “¿Qué hago yo aquí?” que es un *leitmotiv* del conjunto de la obra de Liscano. Aparece en *La mansión del tirano*, a la que me voy a referir con un poco de detalle más adelante y en *La ciudad...* de manera referida. El héroe está en Estocolmo reflexionando sobre su novela: “Y aunque sabe que uno no debe exponerse a cierto tipo de interrogantes, también se pregunta qué hace él en ese sitio” (2000: 43). La pregunta es retomada en el poema “La vida depende de una sola pregunta” de *La sinuosa senda* (2002).

Continúa el homenaje a sus autores: además de a Samuel Beckett, nombrado directamente, es fuerte en la novela la presencia de Onetti y Céline en la imagen de la

noche: momento de silencio y fusión cósmica. En los “Apuntes: la literatura y la política” Liscano había intercalado entre citas de Vladimir Jankélévitch (transcribe un fragmento sobre la noche) y G. Santayana una reflexión, sin comillas: “El hombre, través (sic) de la mujer, conecta con lo profundo. Lo oscuro, el inextricable orden de la naturaleza, el caos, el otro-orden, el otro lado. Cultivar la noche. La noche es mágica, los contactos nocturnos son más fáciles, aparecen conductas desconocidas”.<sup>456</sup>

La noche avanza y el pensamiento oscila sin conseguir aferrarse a ningún punto. La infancia, un perro que me mató un auto, la adolescencia en La Teja, los años de inviernos blancos, quietos, de Estocolmo, el vagabundeo por Barcelona a toda hora, dos veces quisieron asaltarme en la calle, la soledad del balcón. (2000: 140).

Tiene el ritmo del monólogo de Linacero en *El pozo* aunque la enumeración es distinta. El narrador onettiano ausculta los ruidos mínimos de la noche; en *La ciudad...* el narrador hace un recuento a grandes rasgos de los momentos importantes de una vida. La presencia de la noche liga la novela a *El escritor y el otro* en el que continúa su íntima reverencia.

*La ciudad de todos los vientos* muestra el proceso de despojamiento de la ficción. En *La mansión del tirano* el narrador creó a M y a Hans y sus “vidas inútiles”. En *La ciudad...* se refiere a “la novela de C o la vida de C”. Los personajes que funcionaban como alterego parecen ir desvaneciéndose para que al final quede la C de Carlos, que remite al nombre del autor al mismo tiempo en que lo esquiva.

El capítulo “El inventado” de *La ciudad...* plantea de manera concentrada la amplia reflexión sobre “el que escribe” a la que antes aludí y que recorre del principio al fin la novela. En ese capítulo, a manera de recapitulación, el narrador plantea el problema de la inevitable e imposible situación de ser el autor y el personaje al mismo tiempo, afirma que la mayor creación del escritor es la invención de sí mismo como escritor, establece como impulso la búsqueda permanente de un centro y el anhelo de salvación, descarta la originalidad, se coloca en el lugar de ser el “heredero de la maldición eterna de la palabra”. (2000: 135-138). El motivo es retomado en *El escritor y el otro* con un matiz importante al designar al “otro” como “el sirviente”: “El inventado vive en un mundo de palabras, de semidelirio, de papel: vive en lo que escribe. El sirviente vive en la realidad. El sirviente sabe que él no existe. Que entre los dos, el único real es el inventado” (2007: 52). Si convocamos a la constelación de grandes escritores rioplatenses que han desarrollado en

<sup>456</sup> <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr/archives-manuscrits-en-ligne/carlos-liscano/fonds-d-archives-carlos-liscano/article/consulter-les-inedits>.

forma literaria el motivo del desdoblamiento: Jorge Luis Borges (“El otro, el mismo”), Felisberto Hernández (“Diario del sinvergüenza”), Mario Levrero (“Diario de un canalla”), más allá de los matices importantes entre cada uno de ellos, todos parecen someter menos que Liscano al “otro” del escritor.

La escritura iniciada en la cárcel fue un camino de salida del delirio e instaló también el proceso de creación en el dolor, en la posibilidad de decirlo, y de darle forma. En la larga obra posterior de Liscano, hay momentos en que la literatura trata de salir del circuito del sufrimiento para decir la alegría y la gratuidad. *La ciudad de todos los vientos* (2002) es bifronte : una zona oscura y otra que quiere ser iluminada. Fue en varios sentidos una novela de apertura, el lado oscuro aparecerá de una manera más perfecta en *El escritor y el otro* ; y una festividad límpida encontrará realización más efectiva en “Vida del cuervo blanco” (2009) y en “El trabajo de recontar” (2012).

### 3. 15. *El escritor y el otro*

En el artículo citado antes « Qu’est-ce qu’un auteur ? » Michel Foucault analiza la vinculación de la escritura y la muerte y señala un remanente de esa relación en las ideas de sacrificio y castigo: el escritor comete *hybris* por desafiar a los dioses.<sup>457</sup> Una concepción romántica que se encuentra, por ejemplo, en *La ciudad de todos los vientos*:

Hay que remar y a la vez engañarse, no querer saber que tampoco allí uno será feliz, que uno es heredero de la maldición eterna de la palabra, el terrible castigo por querer nombrar lo que existe, lo que existió y ya no existe más, lo que nunca existió pero a uno le gustaría que hubiera existido, lo que quizá podría llegar a existir. (2000: 138)

Esa idea presente en Flaubert, Proust, Kafka, Buzzati, Juan Carlos Onetti (para ampliar las referencias de Foucault), está también en la obra de Liscano, sobre todo a partir de los textos que se van centrando en una reflexión sobre la escritura. En principio, quien escribe en la cárcel descubre que se siente mejor si escribe. Después, cuando afuera de la cárcel, la escritura ocupe un lugar central en la vida, sobre todo a partir de la conciencia creada en la producción de textos autoficticios, la escritura pone en evidencia la no-existencia, no hay explicación para escribir. *El escritor y el otro* (2007) es el texto de Liscano que más trabaja la perspectiva trágica del desplazamiento generada al comienzo: lo inventado no es la obra

---

<sup>457</sup> Michel Foucault, *op.cit.*, 2001 : 821.

sino el escritor que inventa la obra. El hombre sacrifica su vida para que el inventado haga lo suyo: escribir. “Porque toda vida tiene gracia hasta que uno empieza a mirarse al espejo” (2007: 93). El modelo fundamental es “El otro, el mismo” de Jorge Luis Borges, que dice en un tono más leve la pérdida que implica el reflejo, la reflexión, la escritura.

En el prólogo a *El lenguaje de la soledad*, publicado el mismo año que *La ciudad...*, Daniel Gil, psicoanalista e intérprete de la obra de Liscano, señaló que “en la escritura y por la escritura hay un yo que se afirma y se constituye”.<sup>458</sup> La práctica de la escritura como ejercicio de autotransformación está desde el comienzo, y emerge con mayor conciencia y posibilidad de juego en la escritura autoficticia. En este sentido es posible señalar otra continuidad entre *La ciudad de todos los vientos* y el *El escritor y el otro*. En la primera, el narrador plantea el poder de la literatura de organizar la vida del escritor:

- ¿Por qué escribir una novela que nunca se va a publicar?
- Para organizar la vida
- ¿Mediante la escritura?
- La ilusión de organizar la vida puede conseguirse de cualquier forma. ¿Por qué no con una novela ? (2000: 129).

En *El escritor y el otro* la conciencia de la autotransformación está más enfocada en el libro, en la experiencia de la obra. A pesar del tono sombrío del libro, el narrador hace un balance positivo al señalar como resultado la adquisición de un “saber”:

El libro no existe antes de escribirlo. Porque materialmente no existe. Porque ni siquiera existe en mi cabeza. Porque es la experiencia de escribir el libro que hace que yo sea yo. Porque soy uno al empezar y otro al terminar el libro. Porque cuando escribo voy avanzando sobre lo que no sé. Porque parto de no saber y, si tengo fortuna, llego a saber algo nuevo. Eso es lo que más me seduce. (2007: 85).

Una entrevista sin firma realizada cuando Liscano está escribiendo lo que en ese momento se llamaba “Vida del otro” proporciona algunos elementos de la génesis de *El escritor y el otro*: abunda en el cortocircuito editorial que, como señalé en la introducción, el libro puso de manifiesto y describe la tensión generada por la división:

---

<sup>458</sup> Daniel Gil, « Carlos Liscano : La escritura y la vida » en Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000: 18.

Un original que con entusiasmo me rechazaron aquí, sin haberlo leído, me lo compraron en Francia sin haberlo leído entero. Yo tengo contrato en Francia hasta 2010, quiere decir que desde el 2005 hasta el 2010 inclusive, todos los años en febrero sacan una obra mía, salieron dos libros el año pasado, uno este, salen dos en 2007, y en febrero de 2008 salen dos más, incluido este que me rechazaron acá, y ese libro es una especie de cosa inclasificable entre ficción, autobiografía e intento de reflexión, con alguna parte lírica, se parece más a un diario personal y tiene que ver con el momento que yo sentí que no podía escribir más ficción, no sentí, no me salía, entonces hacía pequeñas anotaciones, anotaba lo que me estaba pasando, quizás me hacía un poco de trampa porque después que uno domina la técnica se puede hacer trampa, pero a mí me pareció cuando estaba terminado, que a algún tipo de lector le podía ser interesante, las dificultades que tiene el oficio de escribir (...) este original, que fue rechazado, que se llama “vida del otro”, el significado es que el escritor es como dos personas, el escritor lo que hace es inventar a un tipo que escribe (...) “Vida del otro” es el intento de, no contar la vida del escritor, porque la vida del escritor está en los libros, sino barrer al escritor y dejar que el otro, Liscano, que existió hace muchos años, se manifieste, y siento que hay esa tensión permanente en que el escritor siempre acaba saliendo, para empezar porque está escribiendo y el dueño de la técnica es el escritor, el otro es un simple ciudadano, entonces el escritor lleva una pequeña ventaja.<sup>459</sup>

El título desechado “Vida del otro” señalaba la preponderancia de una de las zonas de quien escribe: el que vive, el que también es llamado “el sirviente”. El título final, tal vez por las razones esgrimidas en esta entrevista, es más justo con el contenido del libro.

En *El escritor y el otro* y en “El lector salteado”, Liscano recrea la misma escena: en la cárcel, un oficial entraba a la celda sistemáticamente para insultarlo. Ante la no respuesta del preso, el oficial termina dictaminando que es como un “perro”. Frente al insulto, el preso delira pensando que él vale y que es escritor (fragmento 23). El recuerdo funciona como otra puesta en escena de la salvación gracias a la invención de ese otro que escribe. El surgimiento del escritor tiene la trascendencia y el dramatismo de un nacimiento. La obra de Liscano vuelve una y otra vez a la división que hizo surgir al escritor. El modelo es “Borges y yo” de *El hacedor* de Jorge Luis Borges:

Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas

---

<sup>459</sup> S/f, Entrevista, “CL: “El escritor, lo que hace es inventar a un tipo que escribe, esa es la gran obra de su vida”, *El Librero, Revista de distribución gratuita N° 0*, Montevideo, agosto, 2006.

páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición.<sup>460</sup>

Selomar Claudio Borges anotó esta relación en su estudio sobre *El escritor y el otro* y señaló una diferencia importante:

Em “Borges y yo” se plasma a conflitiva relação entre o homem privado e o homem público (o escritor). Como no texto de Liscano, o de Borges também coincide como o uso do nome próprio do escritor factual. A pequena diferença está em que no texto borgiano o outro é o escritor, enquanto que Liscano parece dar nova leitura à questão ao chamar de outro ao homem privado, talvez ao querer definir a submissão que este lhe deve ao escritor.<sup>461</sup>

El tono de Liscano parece más exasperado que el de Borges,<sup>462</sup> pero en el retorno, una y otra vez a ese origen, la violencia inicial se va atemperando. El “dejarse vivir” de Borges supone una aceptación más plácida de la existencia. La paradoja es evidente: Liscano es un hombre de acción que se sitúa en el lugar del escritor; Borges es un hombre de letras que en su mitología personal rinde culto a los héroes y que pone el eje en la vida.

En la división entre “el escritor y el otro” se llega a un punto máximo también en la sensación de extranjería.

Escribir sobre los viejos tiempos es, quizá, un intento de liberar al otro. Porque en definitiva es su historia, es la prehistoria del personaje lo que intento contar. Y sin embargo sé que el personaje toma aquella intención y se impone sobre el otro (...) Entonces la extranjería, el estar afuera, se impone otra vez. Porque escribir es un modo radical de estar afuera. (2007: 91).

Tal vez el peso de *El escritor y el otro* en el conjunto de la obra de Liscano pueda percibirse en el cambio de la pregunta que atraviesa su literatura como un *leitmotiv*: “¿Qué hago yo aquí?” por “¿por qué soy como soy?”. Escribe el narrador:

<sup>460</sup> Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Buenos Aires : Emecé, 1960: 50.

<sup>461</sup> Selomar Claudio Borges, *Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. Dirección de tesis de maestría: Liliana Reales : 95.

<sup>462</sup> Anoto que hay una continuidad de tono entre *El escritor y el otro* y “El lector saltado”. Dice el fragmento 20 de este último: “ ¿quién de los dos se expresa ahora cuando el escritor que yo soy no puede escribir, el individuo o la voz inventada? ¿Quién se equivoca? ”.

De la estabilidad al caos, una vida sin descanso de idas y vueltas intentando conseguir un pedacito de significado, un poco de respuesta a la única pregunta que vale la pena hacerse: ¿por qué soy como soy? No hay ninguna conducta predeterminada, pero como ciudadano uno debe elegir una, y serle fiel. Entonces, instalado en su conducta, si todavía resiste, si todavía está vivo, vuelve a sentir el llamado del caos (2007: 94-95).

El fragmento citado convoca una fluctuación entre caos y estabilidad que quise ir desarrollando en esta tesis. Retomo la imagen de la espiral, planteada por María Herminia Ferraro-Osorio para entender la estructura interna de *La mansión del tirano*, como el dibujo que permite abarcar las transformaciones entre literatura y vida en la línea de avance que la escritura traza. El regreso al caos es una fuerza poderosa, pero no se vuelve hacia atrás definitivamente: se desanda parte del camino y al mismo tiempo se incorporan percepciones, ideas y formas nuevas.

### 3. 16. De la autoficción al plagio: “Vida del cuervo blanco”

“Vida del cuervo blanco” consta de dos partes: la primera: “El lector salteado” es una narración autoficticia al estilo de *El escritor y el otro*; la segunda: “Vida del cuervo blanco” reescribe textos clásicos que son contados por un cuervo narrador.<sup>463</sup> Empezó a escribir “Vida del cuervo blanco” en 2006<sup>464</sup> y “El lector salteado” enseguida que se publicó *El escritor y el otro* (2007). “El lector salteado” surgió a partir de “reflexiones parciales escritas para alguna ponencia, para algún artículo de *Brecha* o alguna charla por ahí”.<sup>465</sup> Las libretas que están en el archivo de Liscano permiten darse cuenta que el título “El novelista” que fue desechado para la narración que se llamó *La ciudad de todos los vientos* volvió a plantearse como una posibilidad para “Vida del cuervo blanco”. Una anotación del Cuaderno verdiazul, sin indicación de fecha, parece el proyecto incipiente de lo que será la segunda parte homónima de “Vida del cuervo blanco”:

Ideas para “El novelista” o para un libro independiente:

<sup>463</sup> “Vida del cuervo blanco” tiene 179 páginas, las primeras 56 corresponden a “El lector salteado”, las que restan a “Vida del cuervo blanco”. Como “El lector salteado” está organizado en fragmentos numerados, lo cito por fragmentos, así se puede seguir también en la traducción. A “Vida del cuervo blanco”, por páginas.

<sup>464</sup> Comunicación electrónica 16.5.2012: “Debo haber empezado “Vida del cuervo blanco” en 2006. Me quedé en el aire durante mucho tiempo porque no podía con Moby Dick. Una vez que encontré solución para la ballena fue bastante rápido. Lo terminé entre la Navidad y fin de año de 2009”.

<sup>465</sup> Comunicación electrónica 16.5.2012.

Reescribir, en lenguaje actual, corto, conciso, contando “hacia delante”, algunos libros muy conocidos:

- El Proceso
- Algún libro de “El Quijote”
- La Montaña Mágica
- Muerte en Venecia
- Algo de Onetti
- Hamlet
- Moby Dick
- Paradiso
- Tolstoi
- Dostoiewski
- La Ilíada
- Jules Verne
- Bradbury
- Rulfo
- Borges
- San Juan

“El novelista” debería tener 500 páginas y ser escrito como una artesanía literaria, por partes, muy trabajadas. El conjunto estaría vinculado por “la idea” de escribir una novela y debería mostrar estilos muy diferentes. Cada imitación tiene que ser perfecta, una muestra del mejor oficio de contar, y la totalidad debe dar al lector la oportunidad de hacer “un viaje” a través de la literatura, o de cierta literatura.

Liscano sumó poco al núcleo de lecturas fundacionales que realizó en la cárcel. Un trabajo a realizar es el estudio detenido de sus “Apuntes” en prisión, los libros leídos y la selección que el autor realiza para construir las bases de su literatura : un gesto consciente que no puede estar libre de otros mecanismos ajenos a la vigilancia que el autor ejerce sobre su obra. Señalé en el primer capítulo que leyó a Jorge Luis Borges y a Macedonio Fernández en prisión, pero fue después de un largo trabajo con la escritura y de una transformación del paradigma de nuestra cultura, que implicó entre otros cambios el abandono de un modelo de militancia, que los argentinos emergieron como referencias de su obra. Su visibilidad creciente tiene que ver con el diseño de una estética de la reescritura y la lectura y con la búsqueda de una literatura que se acerque cada vez más a la elaboración del pensamiento.

Es posible considerar que, a la manera de Macedonio Fernández o Felisberto Hernández, Liscano explora una forma de narrar pensando o de pensar narrando. La inversión de los términos quiere señalar la integración de narración y pensamiento en una



escritura que se va transformando y que por momentos logra una atmósfera poética, gracias a la cadencia de la prosa y al efecto de las reiteraciones.

Más allá de la coincidencia en una estética de la lectura, Borges y Macedonio son modelos diferentes. Como Borges, Liscano es consciente de pertenecer y crear una tradición al escribir. Piensa que es necesario conocer las jugadas de los escritores admirados y no repetirlos. Así el escritor transforma el límite impuesto por la tradición (las jugadas ya realizadas) en productividad (el desafío de hacer algo distinto). En “El lector salteado” parece dar una idea más acotada de la libertad del escritor : “La creación consiste en elegir la tradición propia, encontrar allí las reglas que uno habrá de respetar y cumplirlas contra lo que sea. La libertad estaría en la elección de la tradición” (2009: fragmento 16). El escritor elige una “tradición propia” solo al crear una obra nueva, capaz de establecer una diferencia, y, generar así, una transformación de la tradición. Parafraseando a Borges: algunos escritores son capaces de crear a sus precursores.

Como señalé, el pasaje del artículo periodístico al libro de relatos o a la integración en un texto mayor, narrativo o ensayístico, es un movimiento frecuente en la obra de Liscano, que recuerda la forma de producción de Jorge Luis Borges: fragmentaria y en tránsito de un soporte a otro, a veces de un género a otro, que pone en evidencia, más que una noción de precariedad, la actitud de quien está escribiendo una literatura, no una serie de obras más o menos válidas en sí.

La obra “Vida del cuervo blanco” de Liscano, publicada en francés<sup>466</sup> y no en español, recupera en un diálogo público e íntimo al mismo tiempo, la relación con los escritores argentinos. El libro se presenta dividido en dos partes que el narrador fue escribiendo al mismo tiempo y que establecen una relación similar a la del diario escrito en la cárcel y “La edad de la prosa” que dieron lugar, como ya señalé, respectivamente, a las publicaciones “Diario de “El Informante” y “El Informante”. Esa manera de concebir en forma paralela la creación y la reflexión sobre ella en lugar de reforzar la diferencia entre ambas, la pone en entredicho, porque hace visible de qué manera la narración está cargada de pensamiento y la reflexión necesita de la narración. “El lector salteado” no es un diario, pero tiene su estructura fragmentaria, igual que *El escritor y el otro*. La segunda parte (“Vida del cuervo blanco”) es la culminación de una estética del plagio que el autor fue

---

<sup>466</sup> Carlos Liscano, *Le lecteur inconstante suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Belfond : 2011. Traducción de Martine Breuer y Jean-Marie Saint-Lu.

desarrollando en los últimos años. Junto a la exaltación de la copia, la narración inaugura un tono festivo que parece instalarse en las obras siguientes.

“El lector salteado” tiene un epígrafe de Macedonio Fernández: “Al lector salteado me acojo”, frase tomada del *Museo de la novela de la eterna*.<sup>467</sup> “Sigo con el cuervo. Releo (salteado) a Macedonio Fernández. Me divierto. Yo soy un lector salteado desde hace años” (2009: fragmento 39). Y al final de “El lector salteado”, refiriéndose al “trabajo” que se termina, apunta: “Me gusta llamarlo Lector salteado, como dice Macedonio Fernández, y que es como yo he sido”. (fragmento 66).

“Vida del cuervo blanco” tiene dos epígrafes: uno es una cita de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges, otro una fábula de León Tolstoi sobre un cuervo que se pintó de blanco porque escuchó que las palomas comían bien; estas lo descubrieron y lo rechazaron. Cuando volvió con los suyos, los cuervos no lo reconocieron y no lo aceptaron. En “Vida del cuervo blanco”, el protagonista, un cuervo manchado de blanco, narra historias en el boliche del lugar. Una de las noches de tertulia se acuerda de su novia Carmencita con la que hizo giras por Europa con un espectáculo de canto:

Recuerdo especialmente una noche en Nîmes. Carmencita estuvo brillante, más que de costumbre. Después del espectáculo vino al camarín un escritor que quería saludarla. Era un viejito, natural de Nîmes. Traía un libro para regalarle. Don Pierre Menard le hizo una dedicatoria muy bonita. A mí me regaló una monografía sobre el *Ars magna generalis* del mallorquín, que no catalán, Ramón Lull. (2009: 74).

El cuervo narrador hace como si contara cosas que le sucedieron y no distingue entre los personajes tomados de otros escritores (en este caso Pierre Menard del cuento de Borges) y los que son de su propia cosecha.<sup>468</sup> Como en el juego de las cajas chinas, introduce en la cita de Borges la de Ramón Lull y alude (“mallorquín, que no catalán”) irónicamente a la pelea localista por la apropiación del autor. Gesto implícitamente ridiculizado en la concepción de la narración de Liscano. La referencia a Ramón Lull (1232-1315) no es casual. Aparece en el cuento de Borges: es solo uno de los puntos en la enumeración de lo que Menard dejó en su archivo particular<sup>469</sup> y es una guiñada que el autor se hace a sí mismo y a los lectores que conocen su obra. Filósofo, poeta, converso,

<sup>467</sup> Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1982: 262.

<sup>468</sup> El nombre Carmencita alude a quien es pareja de Liscano.

<sup>469</sup> Es el punto “ f ” de una lista alfabética que llega hasta la “ s ” : “Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Ramón Lull (Nîmes, 1906)”: Jorge Luis Borges en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956 : 46.

Lull escribió *Ars magna generalis* cuando había decidido alejarse del mundanal ruido. El gesto del narrador que recibe el libro de Lull como regalo puede ser leído como un indicio que remite al libro de poesía de Liscano *La sinuosa senda*<sup>470</sup> y al deseo más o menos secreto y contradictorio, en la medida en que Liscano es un hombre público, de alejarse del mundo para pensar y escribir.

El cuervo entretiene a la concurrencia contando historias que son reescrituras de obras de la literatura universal, entre otras, la de *Tarzán* de Edgar Rice Burroughs, que en boca del cuervo pasa a llamarse Peteco. En la historia de “Peteco de los monos” está incrustada una escena que remite a la famosa del Quijote en la que el cura y el barbero hacen el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (I, 6). Peteco y un culto personaje llamado D’Arnot revisan la biblioteca que fue de Lord Greystoke : La lista es muy grande, en ella aparecen Pierre Menard y Macedonio Fernández: “Este es grande, *Museo de la novela de la eterna*” (2009: 156), y un poco más adelante, Peteco le pregunta a Pablito (D’Arnot) : “¿Somos personajes o no somos nada? Así como vamos ni el lector salteado nos aguanta”. (2009: 159).

### 3. 17. El contar en escena

Desde *La ciudad de todos los vientos*, las narraciones más extensas de Liscano parecen crearse « a la vista ». Giran en torno a la voz de quien cuenta que es un escritor o un narrador oral o, alternativamente, ambos. Cuando está centrada en el acto de escribir, la voz es más trágica: *El escritor y el otro* (2007) y “El lector salteado”; cuando la voz adopta formas de oralidad un humor festivo de tonos diversos gana la narración: “Vida del cuervo blanco” (2009), “El trabajo de contar”(Ov2, 2011)<sup>471</sup>, “El Tarumba” (Ov2, 2011) “El trabajo de recontar. Novela no escrita” (Inédito, 2012).<sup>472</sup> En las dos modalidades, que el narrador va produciendo en forma paralela, desarrolla una estética de la narración e indefectiblemente de la lectura, pues al mismo tiempo en que postula que lo más importante no son los personajes y la trama, pone en escena el acto de contar y crea un

<sup>470</sup> Carlos Liscano, *La sinuosa senda*, Montevideo : Ediciones del caballo perdido, 2002.

<sup>471</sup> Carlos Liscano, “El trabajo de contar” : “Primero está la boca. Se mire como se mire, el centro es la boca. No hay dudas, no hay discusión, no hay tres teorías ni cosas. Lo fundamental es la boca. De allí sale la palabra. Sale el mundo. La palabra está adentro, en algún sitio. Hay un lugar lleno de palabras, ordenadas, desordenadas, mezcladas, impudorosas. No sé dónde ni sé cómo, pero están”. (2011 : 194).

<sup>472</sup> Como cito más adelante, Liscano dice que la novela tiene 260 páginas. Me referiré al texto como “El t.r” y el número de páginas de esa numeración.

lector que, si sigue leyendo, es porque está preparado para no encontrar como única satisfacción una historia bien hecha.

“El trabajo de contar” fue escrito entre 2000 y 2011. Liscano contó que en 2010 se decidió “a llegar a alguna parte con “El trabajo de contar”:

Borré una gran parte y empecé de nuevo. Entendí que lo que no me permitía avanzar era la falta de libertad. Yo quería que fuera un texto libre, suelto, que demostrara que se puede contar sin tener una historia, que la historia se construyera ante los ojos del lector, y me sometía a normas de la novela, escribía con “lógica”. Ahora tiene 260 páginas A4 y se llama El trabajo de recontar, novela no escrita.<sup>473</sup>

*La ciudad de todos los vientos*, *El escritor y el otro* y “El lector salteado” son textos que pueden ser descritos con comodidad como autoficción pues el narrador proporciona los suficientes elementos de su presente y su pasado, reconocibles para el lector, como para habilitar el juego de inventarse ante sus ojos. Es muy clara la identificación, parcial e inventiva, como señalamos, entre el autor y el narrador-personaje. Pero, como señalé al plantear el tema de la autoficción, parece necesario preguntarse si el mismo criterio es aplicable cuando quien narra es un cuervo (“Vida del cuervo blanco”) o una voz que representa una de las líneas de creación de la literatura de Liscano (“El Tarumba”) o cuando la narración parece surgir más de una boca que se abre que de un escritor y para la que lo central es la proliferación de personajes e historias (“El trabajo de contar” y “El trabajo de recontar”). Si la autoficción hizo posible crear una figura atada a un contexto, tal vez lo que están señalando “El trabajo de contar” y “El trabajo de recontar” es el desatarse del narrador, ya liberado del peso de sus “orígenes”. Un movimiento paralelo a la reubicación de estos “orígenes” en el delirio de la “isla”, sellado con la reedición de *La mansión del tirano* (2011). (Ver más adelante el capítulo “Terminar por el principio”).

El narrador de “El lector salteado” señala que el texto es la zona nocturna de “Vida del cuervo blanco”, que es la diurna.<sup>474</sup> Ese tono nocturno relaciona a “El lector salteado” con la perspectiva trágica de *El escritor y el otro*. Ella surge de la doble conciencia de que escribir es una pérdida de vida (el hombre sacrifica su vida para que el inventado escriba) y de que ya no es posible contar. En el deslizamiento hacia la representación de la oralidad en las otras narraciones señaladas la narración parece impregnarse de la alegría y la gratuidad

<sup>473</sup> Comunicación electrónica 6.5.2012.

<sup>474</sup> Escribe en “ El lector salteado ”: “ Vida del cuervo blanco es mi parte diurna. Esto que aquí escribo es cosa de la noche ” (fragmento 52).

de inventar y contar, no un relato estructurado, sino miles de historias posibles en tanto diviertan a quien escucha o lee.

En “Vida del cuervo blanco” el cuervo manchado de blanco dice sus historias ante la clientela del boliche de la zona. Es un aventurero que relata sus aventuras, una especie de Sherezade que conquista a su auditorio y posterga cuento a cuento su posible expulsión del grupo. El registro ligero elegido condiciona los textos parodiados. En “El lector salteado” el narrador dice que releyó “La colonia penitenciaria” de Kafka para recontarla en “Vida del cuervo blanco”, pero no lo hizo por la densidad del tono.

“El lector salteado” y “El trabajo de contar” tienen una estructura narrativa similar: ambos suman fragmentos numerados. El tono de “El trabajo de contar” y el de “recontar” es más leve, pertenecen a la zona “diurna” de “Vida del cuervo blanco”.<sup>475</sup> El narrador cuenta con humor y no teme deslizarse hacia el “delirio” de la multiplicación de personajes y espacios siguiendo el libre juego de la imaginación) o la poesía (cuando a través del *leitmotiv* o del juego de variantes dice una emoción). Logra captar el fluir de esa sustancia inasible, heterogénea, tal vez incongruente, que hace posible la vida de todos los días. Utiliza un tono menor y cotidiano que no normaliza la realidad sino que respeta sus desacomodos.

“Vida del cuervo blanco” y “El trabajo de recontar” están organizados en capítulos a la manera de *La mansión del tirano*. Los títulos, largos y explicativos, son cervantinos o martorellinos (por Joanot Martorell, el autor de *Tirante el Blanco*). El procedimiento es similar al que empleó Liscano al transformar, en sucesivas etapas, la segunda versión de “La mansión del tirano” (*Manuscritos de la cárcel*) en la edición impresa de 1992: los capítulos y sus títulos cortan la narración, anticipan sucesos, producen un distanciamiento irónico.

### 3. 18. Los trabajos y los días

“El trabajo de contar” y “de recontar” están precedidos por un epígrafe de Franz Kafka: un fragmento de *Descripción de una lucha* (1904) que puede leerse como un manifiesto sobre el poder de la imaginación, pues el narrador exalta su omnipotencia como demiurgo: “Como me gustan los pinares, fui atravesando pinares, y como me gusta contemplar en silencio el cielo constelado, vi surgir lenta y tranquilamente las estrellas...”.

---

<sup>475</sup> En “El lector salteado” dice de “El trabajo de contar”: “Es el viejo sueño de escribir sobre nada como las conversaciones intrascendentes en reuniones de amigos” (fragmento 62).

“El trabajo de recontar” agrega otros dos epígrafes. El primero está tomado del prólogo de “El atormentador de sí mismo” de Terencio : “No se dice nada que ya no haya sido dicho”. Podría interpretarse como una justificación de la estética del plagio. El otro está extraído del *Fedro* de Platón: “Dos son las cualidades de este libro: mover a risa y dar al hombre prudente consejos para bien vivir” y parece anticipar una forma de la sabiduría desplegada por el relato.

Contar es un trabajo: el narrador lo dice así al final de “El lector salteado”<sup>476</sup> y desde el título de las dos últimas obras: “El trabajo de contar” y “El trabajo de recontar. Novela no escrita”. Paradójicamente, un espíritu de gozo se desprende de ellas. A contramano de lo que enuncia, el autor parece haberse liberado del “trabajo” de contar una historia y haberse quedado con el placer de contar libremente. En estas obras y “Vida del cuervo blanco” ya no está el peso de la lucha contra la imposibilidad de contar, ahora la dificultad parece un aliciente. El narrador se entrega, cada vez más, a la imaginación y el recuerdo.

El procedimiento puesto en juego aparece dicho por el narrador: “El trabajo de recontar es más difícil que el de contar (...) Pero yo debía, a partir de aquellas historias recordadas, volver a elaborar otras”. (“El t.r.”: 40). Las figuras y las situaciones resurgen sintetizadas, aludidas rápidamente o expandidas. Un relato anterior o el carácter de una figura pueden ampliarse al incrustar narraciones, opiniones o reflexiones a partir de un detalle. El movimiento es constante, pues en la reapropiación el narrador agrega personajes, escenas, problemas y cambia los tonos y las formas de narrar.

Integra a los personajes de su literatura figuras de su intimidad, recupera expresiones del lenguaje popular y alusiones a personalidades de la cultura uruguaya de los cincuenta o de principios de siglo <sup>477</sup>, al mismo tiempo en que acumula las referencias librescas. Algunas figuras aparecen transformadas por esta mirada diferente. “El trabajo de contar” introduce la figura del padre que era una imagen, íntima y misteriosa, en relatos anteriores.<sup>478</sup> Ahora habla y parece que, al otorgarle la palabra, lo puede tratar con humor. El padre repite en tono sentencioso : “Nunca vas a llegar a ninguna parte” (2011: 185) y, en “El trabajo de recontar”, pronuncia sentencias en latín. La madre, aparece también en

---

<sup>476</sup> “ Enero de 2010. Ayer terminé *Vida del cuervo blanco*. Hoy doy por terminado este trabajo ” (fragmento 66).

<sup>477</sup> El “ chiquitfliqui ” que pide el narrador de estas historias es una referencia a Dante Ortiz: una personalidad de la radio de los años cincuenta. Las alusiones a Carlos Gardel son constantes.

<sup>478</sup> El padre había aparecido en el relato “ Agua estancada ” (*Agua estancada y otras historias*, Montevideo : Arca, 1990) y en *El furgón de los locos*, Montevideo : Planeta, 2001 (Cité antes la imagen del padre en el carro).

diálogo con el narrador que quiere que le digan Sapo (2011: 224). Ella desea mantener el nombre (Carlitos, Carlos) que es el lazo con la infancia. No acepta los enmascaramientos del narrador.

Entre los personajes nuevos está la Carmeta, cuyo nombre alude a quien es pareja de Liscano, que aparece transfigurada en la Reina del Baile.<sup>479</sup> Acompañada siempre por El Gallo Diurno en quien se puede descubrir a un amigo íntimo: son el símbolo de la fidelidad. Junto a la imagen del narrador con “piedritas en el bolsillo” forman una constelación irradiante y “benefactora” que vuelve como *leitmotiv* junto a la noche y el pájaro: nudos emocionales y poéticos de este mundo nuevo.

El recuento exhaustivo de los vínculos que establecen estos textos con la obra anterior y con la vida del autor excede el marco del presente trabajo. Quisiera dejar la idea de que el texto funciona como una red en movimiento. El conjunto comienza a parecerse a una *Comedia humana* sin ambición realista, que se despliega en los registros más diversos: de lo dramático a lo cómico, del expresionismo y el sarcasmo a un humor de lo cotidiano.

### 3. 19. Seguir contando

En un tono trágico (*El escritor y el otro*, “El lector salteado”), leve (“El trabajo de contar”, “de recontar”, “Vida del cuervo blanco”) o grotesco (“El Tarumba”) el narrador retoma personajes, temas y preocupaciones en un movimiento que parece no tener fin. Este efecto lo logra mediante la incorporación de personajes nuevos junto a los ya conocidos por los lectores de su obra. “El trabajo de contar” (Ov2, 2011) y “El trabajo de recontar” (2012) hacen más visible la tarea de estar escribiendo una literatura que marcha al ritmo de la vida. Ambos textos dicen que lo importante es el proceso, el camino, el viaje al árbol. Se pregunta el narrador, al final del relato último: “¿por qué llegar si se puede seguir en marcha, otro tramo, otra página?”.<sup>480</sup>

Desde *La ciudad de todos los vientos* el narrador ha ido cuestionando el sentido y la pertinencia ética de contar. Sin embargo, hay una diferencia importante entre lo que la voz enunciativa pregonaba (no tiene sentido contar) y el resultado: Aunque el narrador no crea ya en la posibilidad o el interés de armar una trama con desarrollo, personajes y ambiente apuesta a la fantasía y a las posibilidades de la invención. Aunque ostentadamente “copie” asuntos, argumentos y personajes, el impulso de la creación inunda las historias. Aunque

<sup>479</sup> “Carmeta” es diminutivo de Carmen en catalán.

<sup>480</sup> “El t.r. », 2012: 254.

diga que todo está dicho, sigue diciendo. La ironía es el recurso para conservar la lucidez y las ganas (tal vez vergonzantes) de contar una y otra vez. El llegar a defender el derecho de no contar una historia en el sentido tradicional exigió un largo proceso de trabajo con la escritura. Es el escritor reconocido que ha probado que puede hacer ficción, que ha escrito teatro, ensayo y poesía, el que interpela a sus lectores preguntando para qué contar o haciendo alarde de su falta de voluntad para armar una trama.

Es posible rastrear en la obra anterior de Liscano el deseo inverso: el de contar todo.<sup>481</sup> Parece un delirio de omnipotencia que pudo ser la fuente de la creación en la situación límite en la que esta surgió, pero que fue perdiendo su sentido a medida en que fue madurando el ejercicio de escribir. En “El lenguaje de la soledad” se había referido a la creación como “un viaje a los límites de la lengua”<sup>482</sup> y en “Del caos a la literatura” contó que en la cárcel vivió “la explosión de la lengua”.<sup>483</sup> En “El lector salteado” el narrador plantea una vez más la idea de que la literatura le permitió salir del delirio cuando estaba en prisión<sup>484</sup> y coloca enseguida esa experiencia límite de la literatura en el pasado. Quien escribe vuelve, gracias al orden que la escritura exige, del límite con la locura. La ambición imposible de contar todo fue dejando otras huellas en su obra. En el relato “Para sacar un caballo del agua”, escrito en 2001, plantea que para llegar a conocerse hay que hundirse y alcanzar “algo que no necesite palabras”. Pero solo es posible conocerse mediante el lenguaje y este genera la división.

En el 2011 se publicó en dos tomos, *Oficio de ventriloquia 1 y 2*,<sup>485</sup> el conjunto de los relatos de Liscano. Treinta años de trabajo de escritura. En la Noticia introductoria el autor aclara que menos de la mitad de lo publicado estaba inédito y que reescribió cuando le parecía que “podía ser mejorado”. Escribe:

Algo curioso. Trato de juzgar, hasta donde esta operación me es posible, lo que escribí hace treinta, veinte, diez años, y siento que he perdido inocencia

---

<sup>481</sup> Slavoj Žižek, « La violence entre fiction et fantasme. Vers une théorie lacannienne de l’idéologie » en *L’Atelier Hors Série des Carnets de Lille*, 1995-1996 : 84. « pour qu’émerge (ce que nous éprouvons comme) la “réalité », il faut que quelque chose en soit forçlos, c’est-à-dire que la « réalité », comme la vérité, n’est jamais « toute ». Ce que cache le spectre n’est pas la réalité mais son « refoulé primordial », le x irréprésentable sur lequel se fonde la réalité elle-même ».

<sup>482</sup> En Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo : Cal y Canto, 2000 : 35.

<sup>483</sup> Carlos Liscano, « Del caos a la literatura », *Pandora. Répertoire(s)* 7/2007, Département d’Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université Paris 8 ; *El Eco*, 15.9.2007 ; *Trazas y Ficciones. Literatura y Psicoanálisis*, Montevideo, Asociación Psicoanalítica del Uruguay, 2007 ; *Revue frictions 13 théâtre-écritures*, 2008 (“ Du chaos à la littérature ”).

<sup>484</sup> “ Escribir era como el viaje de regreso del país de los locos ”. “ Tal vez sea eso lo que hoy he dejado de hacer, el viaje a la locura ” (“ El lector salteado ”, fragmento 17).

<sup>485</sup> Carlos Liscano, *Oficio de ventriloquia 1 y 2*, Montevideo, Planeta, 2011.



y libertad. Hoy no me atrevería a escribir mucho de lo que entonces hice. También se puede comprobar que no hay avance: se gira en torno a las mismas cosas, los asuntos se repiten, la adjetivación insiste en calificar del mismo modo. Acaso el movimiento esté en el dominio de la lengua que, con el tiempo, se transforma en una traba. (Ov1, 2010: 9)

En *Oficio de ventriloquia 2* (2011) se publican por primera vez “El Tarumba” y “El trabajo de contar”, dos relatos que se crean en la escritura. El Tarumba es el alterego reo. Vive “en los extremos”, como le dice el Pocholo, porque habla todo el día o se queda callado días enteros:

Las cosas son así, o la cosa es así, porque se trata de una sola: yo escribo sobre nada. Nadie espere que le cuenten una historia o asuntos raros (...) Aquí no se cuenta nada. No se cuenta porque no se sabe qué contar. Pero además porque la moral me obliga a escribir sobre nada. Es más difícil escribir sobre nada que escribir sobre algo. Hay quien cree que es al revés, pero no lo es. No lo es y no lo es y estoy dispuesto a lo que sea para demostrarlo”. (Ov2, 2011: 157).

Puede entenderse que la experiencia de no poder contar todo lleva a la opción radical y contrapuesta de contar nada. Es un razonamiento por el absurdo propio del narrador personaje El Tarumba. En otro tono, en “El trabajo de contar” escribe: “Yo cuento algo, un poco, la cosa se mueve. Porque uno no debe contar todo. Eso no es lo mío” (2011: 185). La contraposición contar/no contar (“cantar”/“no cantar”), en la obra de Liscano, tiene resonancias del interrogatorio en la tortura, en la que las alternativas del torturado podían ser delatar, no decir nada o mentir (en lo posible). Pero la reflexión en el contexto de su última obra parece producto de la sensatez y la apuesta a la fantasía, de un largo trabajo con el “surco” que ha sido la literatura.

En “El trabajo de recontar. Novela no escrita” dice: “Es mejor mentir antes que contar todo” (2012: 21). El reconocimiento del límite se da junto a la experiencia del poder de creación de la palabra. El versículo bíblico: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios. Todas las cosas por él fueron hechas” (Juan 1: 1-3) parece la máxima de las narraciones sobre la imposibilidad de contar si se le saca la desmesura del paralelismo entre Dios y el narrador. No vale la pena o no tiene sentido sostener una historia con la lógica de los personajes y la trama, pero al mismo tiempo el narrador se transforma en un mago que puede hacer aparecer todos los mundos posibles. No Dios, sino algo humano y falible como un mago que tiene el poder de la invención al mismo tiempo en que pertenece al mundo del espectáculo o de los

cumpleaños infantiles. La proliferación de nombres propios en la última obra de Liscano puede relevarse como una marca de esta efervescencia inventiva.

Al comenzar su estudio de la *auto-bio-graphie* por la grafía, Georges Gusdorf toma la imagen bíblica para explicar que el Verbo no es solamente un decir, la manifestación de un discurso preexistente, sino que el Verbo es la energía creadora de la palabra proferida que se crea en el acto de serlo.<sup>486</sup> La imagen tal vez sea la más apropiada para describir la entrada en escritura de *La mansión del tirano* (Ver más adelante); en los últimos libros, la conciencia de la potencia creadora de la palabra sigue siendo fuente de creación, pero sin el *pathos* del inicio.

### 3. 20. Elogio del plagio

Un año después de que Liscano empezara a escribir “Vida del cuervo blanco”, la editorial Belfond publicó una traducción de la primera novela editada en Suecia: *Souvenirs de la guerre récente* (2007). En el prólogo, “Échapper au silence”, escrito para esa edición, el autor realiza una nueva reflexión sobre la escritura. Como ya señalé cuando hice el análisis de *Memorias...* en el capítulo 2, Liscano se refiere a “Los siete mensajeros” de Buzzati y utiliza la imagen de “estar suspendido en el aire” para referirse a la escritura. Me interesa ahora retomar otro aspecto de ese prólogo que termina con un diálogo entre el escritor y el otro:

Pendant un temps je me suis plu à ressembler à Buzzati dans *Le Désert des Tartares*, et c'est pour cette raison que j'ai écrit *Souvenirs de la guerre récente*. Plus tard, je me suis plu à ressembler à Beckett dans *Molloy* et j'ai écrit un petit roman qui s'appelle *Le Rapporteur*. Plus tard encore, j'ai fait la même tentative avec Céline dans *Voyage au bout de la nuit*, et j'ai écrit *La Route d'Ithaque*. L'Autre me dit :

- Tu as passé ta vie à copier.  
- J'ai passé ma vie à essayer d'écrire des livres qui ressemblent aux livres que j'admire. Tout est dit, il ne faut pas se proposer d'être original.(2007: 17).

<sup>486</sup> Georges Gusdorf en *Lignes de vie 2. auto-bio-graphie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991 : « Au commencement était le Verbe ». Le Verbe n'est pas un dire seulement, manifestation d'un discours préexistant ; le Verbe est l'énergie créatrice de la parole proférée qui se produit dans l'acte de la profession, invention d'un sens inouï, non pas traduction d'un donné préalable. En matière de création scripturaire, il faut en revenir à ses occurrences rares et décisives où le génie humain s'est prononcé à pleine charge, dans le passage parfaitement inintelligible du néant à l'être ». (1991 : 22)

El 28 de noviembre de 2008 apareció, en la contratapa de *Brecha*, “Elogio del plagio”. Es un paso más en relación a la reflexión sobre “El libro que falta” (*El País Cultural*, 7.9.2007) : ahora la idea es que ya todo está dicho y que en principio no falta nada.<sup>487</sup> Para qué escribir, entonces, es la pregunta inevitable. Liscano argumenta a partir del conocimiento de la lengua: siempre hay algo anterior dicho o no dicho. Es imposible ser original porque una frase siempre depende de otra. Sin embargo, eso no impide que el sujeto hable.

Una idea en principio no literal del “plagio” ha sido legitimada como una de las posibilidades de la literatura. Lo ha hecho Borges al resaltar la insignificancia de la autoría y la pertenencia de las grandes obras a nadie o a la tradición. Lo ha hecho Liscano una y otra vez al declarar su admiración por algunas obras y autores que elige como modelos de escritura. Pero también aflora, en “Vida del cuervo blanco”, la noción de plagio en el sentido primero de trampa o delito, ligado a una noción de verosimilitud. La idea de plagio como delito supone un valor de verdad o de legalidad, en cambio la verosimilitud depende del ajuste de la historia a un criterio de género o del estatuto de la ficción. Un parroquiano de la taberna aburrido por un relato sobre una leche derramada, tal vez demasiado extenso para quien busca entretenerse, le grita “plagiario” al cuervo narrador (2009: 66). Para que la narración funcione es necesario que el lector, como decía Samuel T. Coleridge, esté dispuesto a suspender el descreimiento. Puede, en cualquier momento, dejar de hacerlo. El que grita “plagiario” y corta el acto de contar lo hace porque ya no cree más en la historia porque está aburrido o porque algo de la magia de la escucha no funcionó. Porque qué importancia tiene saber de quién es la historia. Más que referida a la mentira o la verdad, la acusación surge de una falla del poder seductor del relato.

El epígrafe extraído de “Pierre Menard, autor del Quijote” presente en “Vida del cuervo blanco” actúa de manera contradictoria. La posibilidad de entender que el *Quijote* de Menard es distinto del de Cervantes pasa por la identificación de la lectura, y su condición situada, con la autoría. Pero el cuervo no realiza una reescritura *à l'identique* como Menard, sino que juega a potenciar la significación de las variaciones. Si, en una reflexión por el absurdo, el colmo de la reescritura puede ser el logro de la identidad, el colmo del “lector salteado”, puede ser transformar lo que se lee reescribiéndolo.

---

<sup>487</sup> “Elogio del plagio”: “Me considero con derecho a decir cualquier cosa aunque sea mentira. Aunque yo sepa antes de empezar que es mentira, igual tengo derecho a decirlo (...) Alguna vez, en los ya por demás largos años de mi vida, me he preguntado: ¿por qué no copiar en lugar de inventar? (...) Para empezar, ¿es posible contar una historia que nunca haya sido contada? La respuesta, de antiguo conocida, dice que no. Bueno ¿entonces?” (Ov2, 2011: 48-50).

El epígrafe de Borges tal vez señale otro aspecto de la actitud del lector. El lector del cuento de Borges puede no haber leído el *Quijote*, ¿podrá igualmente apreciar que “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”?<sup>488</sup> Aunque sea posible leer el cuento de Borges sin haber leído el *Quijote*, el lector podrá disfrutar del relato solo en la medida en que haya llegado a cierta sofisticación en su saber literario.

La reivindicación del plagio implica el rechazo de la noción de originalidad. Algo “original” es a la vez propio, verdadero, nuevo. El *Diccionario de la Real Academia Española* establece nueve acepciones del adjetivo “original”. La primera dice: “Pertenciente o relativo al origen”. La segunda y la sexta se refieren a la noción de novedad: “Que resulta de la inventiva de su autor” y “Que tiene, en sí o en sus obras o comportamiento, carácter de novedad”. El plagio acepta que no hay origen en el lenguaje ni en la literatura ni posibilidad de novedad en sentido absoluto. Es el movimiento inverso al de poner el delirio en el origen.

Para el escritor, elogiar el plagio es una forma de la humildad (que instaló Borges, con todas sus ambigüedades) surgida de la conciencia de formar parte de una serie. El trabajo con la cita, la transcripción de la escritura de otro es el reconocimiento de lo íntimo en esa palabra que es de otro y que deja de serlo en el momento en que la reescritura la vuelve propia. El ejercicio de la cita puede ser una manera de escuchar la voz interior en las palabras del otro, descubrirse en esas palabras.

La primera escritura, bullente e incontrolable, salió del caos siendo caótica y precisa. Ha persistido a lo largo de los años un trabajo de búsqueda de la palabra exacta que proporciona a esta literatura el espíritu de lo clásico. A partir de la estética de la reescritura y el plagio la obra despliega un abanico de variaciones que parecen infinitas sobre una serie, finita, de motivos o asuntos. Por ejemplo, en “El trabajo de contar” vuelven el árbol y el hombre que duerme de *La mansión del tirano*, pero el tono es liviano; es un juego de matices y distinciones. Es introducido así: “Ahora viene la larga historia de un hombre que duerme la siesta bajo un árbol” (Ov2, 2011: 196). Sigue una disquisición sobre el término “siesta” y un elemento cuya cronología está en discusión: “El hombre está allí, durmiendo la siesta, y de pronto se despierta y se asusta”.

---

<sup>488</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé editores, 1958: 56.

En narrador de *El escritor y el otro* es un escritor preocupado por su oficio. No puede leer novelas porque dice que no atiende el asunto sino cómo está planteado: “Una novela debe dar no solo una historia sino algo novedoso sobre el arte de la novela” (2007: 14). La estética de la reescritura y el plagio surge de la intensificación del conocimiento técnico del que escribe, no para contar una historia sino para no contarla.

En la obra última (“Vida del cuervo blanco”, “El trabajo de contar” y el de “recontar”) va apareciendo la alegría de la gratuidad. Abandonar la necesidad de decir la verdad o de construir una historia que represente algún aspecto de la realidad, refuerza, paradójicamente, el lazo entre la literatura y la vida, en la medida en que se acepta el acto de escribir en su dimensión cotidiana, no ya en guerra con la existencia sino como una posibilidad que la potencia.

El cuervo que cuenta en “Vida del cuervo blanco” es un narrador que remite al autor por ese trabajo de contar día a día (o noche a noche, mejor)<sup>489</sup>, por sus lecturas, por sus recuerdos y por su impostura. Pero ¿cuál es el límite de la autoficción? ¿Qué pasa con el efecto de identificación cuando el que narra es un cuervo? Escribe el narrador de “El lector salteado”: “El cuervo es como yo, se cuenta historias para demostrarse que existe” (fragmento 52).<sup>490</sup>

Al suprimir o vaciar al máximo el enunciado, el relato, la trama, la estructura que permite al lector abandonarse en un mundo de ficción, el narrador queda enfrentado al lector y, en esa situación, se crea la figura del espejo o desdoblamiento: un escritor lector/un lector escritor. Elogiar el plagio es una manera de aumentar las exigencias del lector y el escritor. El “copiar” asuntos pone en evidencia que ellos no son lo más importante y desplaza lo significativo hacia la variación, el lenguaje, la perspectiva. El lector “salteado” es el lector no domesticado, no “alucinado” por la intriga o los personajes, diría Macedonio, sino en relación libre, personal y exigente con aquello que lee. Aceptar la no verdad de la obra equivale para el lector a darse cuenta de su propia insustancialidad. Ese es el lector que las historias del cuervo exige. La propuesta es paradójica, pues se exalta la copia al mismo tiempo en que se solicita al lector un máximo de creatividad y lucidez. El narrador de “Vida del cuervo blanco” se considera un lector “salteado” y

---

<sup>489</sup> “nulla dies sine linea” anotó Liscano en la cárcel (“Apuntes: la literatura y la política”) y así se tituló una historieta que publicó en Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2006.

<sup>490</sup> En el diario de la cárcel aparece la figura del “lorolector” (2010, p. 85) que en el “Diario de El Informante” pasa a ser El Loro Lector. ¿Cuánto tendrá de protocuervo?

realiza, a la manera de Macedonio una escritura “a la vista”<sup>491</sup>: “Bien, hay que hacer lo que sea para continuar en camino. Ya me veo yo, por allá adelante, por la página cincuenta o en las inmediaciones, a lo lejos, un puntito en el sendero, el sujeto mintiendo todo el tiempo para poder avanzar”. (2009: 4).

El lector es más libre en tanto es más consciente pero está más exigido en tanto debe comprometer todo su ser en la lectura. Es una estética que respeta al lector al ponerlo ante la dificultad de la comprensión y así ante la complejidad de su existencia, pero, al mismo tiempo, ejerce cierto despotismo al reclamarle una y otra vez un esfuerzo máximo. Julio Prieto se refiere al proyecto macedoniano de onirizar la realidad y su “irónica campaña presidencial de 1922/1927”:

No es casual la afición de Macedonio a auto-representarse en sus textos como “dictador”. Aparece, por ejemplo, como caudillo platónico en el título -“El buen déspota”- de un texto publicado bajo el pseudónimo “Dionisio Buonapace” (*Papeles de Buenos Aires, n° 5, 1945*) [...] La escritura de Macedonio emula una suerte de conspiración “dictatorial” que esclaviza al lector, aherrojándolo al “trabajo” de la lectura como a un pesadillesco, interminable “proceso (e) lectoral”: “lectura de trabajo: leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada” (*Relato 133*).<sup>492</sup>

Hay un punto en que esta mayor libertad puede transformarse en sumisión, consentida, a esa voz que no cede su dominio. La primera novela de Liscano: *La mansión del tirano* planteaba en principio la “tiranía” del narrador hacia sus personajes y su historia, pero la omnipresencia del discurso del narrador, su volubilidad, anunciaba esta otra forma de tiranía hacia el lector. Desde el comienzo, el narrador de Liscano centró en sí mismo el hipnotismo que la narración ejerce sobre el lector. Sin embargo, creo que el narrador de los textos que analizo en este apartado, tiende más a “seducir” al lector que el narrador de Macedonio. Tampoco le cuenta una historia, pero lo interpela menos, le permite más dejarse ir, siguiendo el ritmo del estilo o el sendero creado por el humor y la imaginación. El texto va surgiendo ante los ojos del lector, sin plan previo, estructura, ni “lógica” de los hechos o de los personajes, pero al mismo tiempo tiende una gran red de complicidades que envuelve a quien lee. Por otra parte, Macedonio preconiza el escribir “mal y pobre”, y

<sup>491</sup> César Fernández Moreno en *op.cit.* (p. XLIII) utiliza la expresión “El escritor a la vista”, que es una variante del “trabajo a la vista” utilizado por Macedonio Fernández en los “Papeles de Recienvenido” en la edición *Papeles de Recienvenido: Poemas; relatos; cuentos; miscelánea*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966: 272

<sup>492</sup> Julio Prieto, *Descuadernados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002: 74-75.

Liscano en cambio hace de la exactitud un rasgo sobresaliente de su estilo. Como ha señalado Julio Prieto, el “escribir mal” de Macedonio “no equivale a escribir espontáneamente”, sino a desautorizar la gramática y el orden del lenguaje (2002: 239). En Liscano se puede señalar un camino que va del caos a la buscada perfección lingüística. No participa del intento vanguardista de desestructurar el lenguaje, sino de un esfuerzo de perfección que, en la línea de Borges, se acerca a la noción de lo clásico.

## Capítulo 4

### Terminar por el principio

#### 4. 1. Reescribirse

Liscano empezó a escribir reescribiendo. Desde las transcripciones de los autores leídos en la cárcel reunidos bajo el título “Apuntes: la literatura y la política”, en las que no puede dejar de transformar el texto que quiere conservar, a la escritura primera de *La mansión del tirano* que comienza reescribiendo la manera de formularse un teorema y continúa reapropiándose de la libertad para ensamblar historias, personajes, situaciones de *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, una de las novelas que leyó en la cárcel, los caminos de la reescritura son variadísimos. Pudo estar generada por el despojo de materiales: cuando el 14.2.82, en la cárcel, le fue requisada *La mansión del tirano*, la volvió a escribir; cuando le robaron la computadora en octubre de 2011, al digitalizar “El trabajo de contar”, lo reescribió. De ahí surgió “El trabajo de recontar. Novela no escrita” (2012). Pero la reescritura es fundamentalmente una práctica y una concepción estética que se ejercita más allá de la necesidad surgida del arrebato. La reescritura es un trabajo de multiplicación infinito y una respuesta íntima, ajena a las interferencias del mundo exterior y, paradójicamente, aún a la materialidad de la escritura. *La mansión del tirano*, según el testimonio de Liscano, fue compuesta primero en su mente, y escrita después de haber salido de “la isla”. Antes de ponerse a escribirla de nuevo, el narrador de “La edad de la prosa”, el que escribe al mismo tiempo el diario de la cárcel, dice que tiene a la primera novela en la cabeza y que necesita reescribirla. La reescritura es un proceso interior que implica un no desligarse, un retomarse continuo, un reelaborarse en la repetición y la diferencia. Es el reconocimiento de algo que ya estaba que permite el agregado de algo nuevo. Es el proceso de devenir sujeto escribiendo.

Liscano reescribe conceptos tomados de la lógica (en *La mansión del tirano*), libros de otros autores (en *Memorias de la guerra reciente*) y su propia obra. Esta última modalidad se desarrolla con intensidad a partir de *La ciudad de todos los vientos* (2000). En esta novela vuelve, por ejemplo, a *La mansión del tirano*. Por un lado, a su condición inicial de novela mental: “el héroe habría continuado cinco minutos más la reflexión hasta convertirla en novela, una novela pensada y no escrita, pero novela al fin”. (2000: 21). Por otro lado, a su comienzo: “Yo la había empezado. Cuando la empecé no sabía para dónde



iba. La frase, quiero decir, no yo. Yo voy a tomar el ómnibus” (2000: 63). “Cuando no sé qué hacer tomo un ómnibus” (2000: 85). Y repite la experiencia de ser conocido por alguien que el narrador no sabe quién es. En *La ciudad de todos los vientos* se trata de una mujer (2000: 85). La actitud de no contestar del protagonista alude también a la escena del comienzo de *El camino a Ítaca* (1994), cuando Vladimir, acosado por la polaca que lo encuentra en el tren de regreso a Estocolmo, no contesta para mantenerla lejos.

También en *El escritor y el otro* aparece la sombra de *La mansión...* al pensar en la posibilidad de una creación mental:

Otro problema: voy a empezar mi novela “pensada”, pero ¿sobre qué escribo, qué historia cuento? No tengo ninguna, nada para decir.

En los días siguientes, pensando en mi novela muchas horas por día, descubro que no avanzo, que soy incapaz de poner sobre “el papel mental” una mínima trama. Pero también que llevo días pensando en la dificultad de escribir y que tal vez podría escribir sobre no saber acerca de qué escribir (2007: 100)

En “Vida del cuervo blanco” recupera fragmentos de textos anteriores transformándolos. Desde la escritura más tersa, más “canalizada”, recupera la más delirada. Como en *La mansión...* vuelve la escena en que el protagonista no se acuerda del nombre de un hombre. La leche volcada sobre la mesa crea la imagen de un hombre:

Al cuervo de pronto le pareció que la mancha sobre la mesa era la imagen de un hombre que él conocía. No se podía acordar del nombre de la persona, pero allí estaba el hombre.

—¿Usted conoce a este hombre? —le preguntó al médico.

—Yo no, ¿y usted?

—Yo sí, pero no me acuerdo del nombre. (2009 : 66)

En “El trabajo de contar” alude de distintas maneras a *La mansión del tirano*. Por ejemplo aparece evocado Hans uno de sus narradores protagonistas :

Pero, como algo habrá de decirse sobre este individuo ya que a nadie le gusta que no le cuenten nada, digamos que es alto, que usa sombrero negro de ala ancha y un poco caída, que avanza con pasos largos y lentos, que lleva un abrigo largo, que en el bolsillo derecho del abrigo tiene un manojito de llaves (Ov2, 2011: 201).

O, en el juego de cajas chinas, alude a *La mansión...* a través del personaje Conchita de *El camino a Ítaca*: “yo me he perdido en innúmeros caminos”. (Ov2, 2011: 222).

#### 4. 2. Un ejemplo de trabajo de reescritura

Para tratar de entender qué es lo que pone en juego el trabajo de reescritura voy a tomar un ejemplo del comienzo de *La mansión del tirano*. Voy a comparar la versión manuscrita (recogida en *Manuscritos de la cárcel*, 2010) y la impresa (2011). En el apartado siguiente voy a dar cuenta más detallada de las sucesivas reescrituras y analizaré el *incipit* de la novela. La narración vuelve a comenzar una y otra vez. Al azar, más en consideración al volumen del cotejo que a su contenido, elijo comparar las dos versiones entre los comienzos quinto y sexto. Como guía de lectura, aclaro que la versión impresa de *La mansión del tirano* está dividida en capítulos y el manuscrito no.

Aparecerá:

- En negrita: lo que la versión impresa agrega frente a la manuscrita.
- En cursiva: lo que desaparece de la versión manuscrita en la impresa.
- Subrayada: lo que la versión impresa transforma de la manuscrita.
- En color (o en gris, depende de la impresión): lo que se mantiene, referido a la ballena, entre una y otra.

*La mansión del tirano* (2010: 124-126)

*La mansión del tirano* (2011 : 71-74)

#### **III. El hombre que partió de su casa y nunca regresó no puede haberlo hecho sin preámbulos**

Puede aceptarse sin dificultad que alguien se está malentreteniendo otra vez con un hombre, desde el momento en que se reconoce explícitamente que lo único que de él se sabe es que sale de la casa hacia el ómnibus y comienza a contarse cosas que pudieran haberle ocurrido. Nada permite suponer que sucede más de lo

Puede aceptarse sin dificultad que alguien está malentreteniéndose otra vez con un hombre desde el momento que se reconoce explícitamente que lo único que de él se sabe es que sale de la casa hacia el ómnibus y están contándose hechos que pudieran haberle sucedido. Nada permite suponer que sucede más de lo que sucede, de lo

que sucede, de lo poco que sucede. Y, en cambio, así se hace, ya que el hombre estaba en su casa y salió, sin ninguna prevención, normalmente, a tomar el ómnibus, pensando algo. Puede decirse que hay otra manera de exponer los hechos y es la razón que da cabida al resto.

*Sería, entonces: yendo hacia el ómnibus, de casa, un hombre conoce todo lo que va a ocurrirle. Estos sucesos son: caminar, pensar en lo que se hace y, por tanto, pensar que se piensa. Y que se piensa. Etcétera. Y pensar, paralelamente, una escena en la que alguien, una persona, hace algo. También ocurre que mientras espera, durante unos instantes, no puede evitar la vívida, la oscura y tierna sensación de ballena que ha sido una constante personal de muchos años.*

Él la evita retardando su partida. Ya era tarde y salí corriendo porque me perdía el 306, a Carrasco. Llegué a la parada, serían las cinco. Me apuré demasiado porque todavía no venía el 306. Conozco bastante bien los horarios y aún faltan unos minutos. Pasó un 125 para la Aduana. No me sirve. Un 70, Malvín. Tampoco. Si subo al 70 después tengo que tomar otro. Espero. El que me conviene es el 306. Pasaron varios. Sigo en la parada. Ahí viene. Se parece a. Preferible que no. Para, abre la puerta y subo. Es el 306. Voy a sacar boleto. Allí me doy cuenta que dejé todas las monedas en el otro pantalón. Eso es por andar a las apuradas. Busco diez pesos y

poco que sucede. Sin embargo así se hace.

Puede argumentarse a favor de esta última conducta diciendo que siempre hay otra manera de exponer las cosas, que siempre la verdad tiene distintos modos. Es la razón que da cabida al resto, y es suficiente.

**Podría agregarse que, siendo lo que sucede tan escaso, y no habiendo necesidad ni obligación de conformarse con lo poco real existente, es lícito suponer, inventar y hacer añadidos. Pero este argumento parece de menor peso que el anterior, el que destaca la distancia radical entre el modo de ocurrir y el modo de exponer. También es cierto que no es una obligación exponer, comentar, andar diciendo, modificar lo real, o por lo menos intentarlo. No hay una norma que indique esa conducta, nadie debe algo. Pero alguna cosa ha de contarse, a nadie le gusta que no le cuenten nada.**

No se ha dicho, por razones ya expuestas, que mientras espera el ómnibus, *durante un instante muy breve, el hombre no habrá de poder evitar la vívida, oscura y tierna sensación de ballena que ha sido una constante personal suya durante muchos años.* Por fin consigue evitarla retardando su partida desde la casa para no tener que esperar en la parada, **así como de ese modo también evita los quelonios, el trineo, la bicicleta y otras esencias que lo mueven,**

pago, porque, pienso, diez pesos en esta época no valen nada y hasta un guarda tiene cambio. Esto era sabido. Todavía falta la discusión, Estévez y lo demás. Trato de concentrarme en la escena. A Estévez sí que no lo tenía previsto. Resultó ser una solución. Tenía una escena, ahora tengo tres. Yo sé que la escena me ocupará un rato, así que espero a que el guarda me dé el vuelto. Lo que no puedo suponer es que el guarda demore tanto ni que las escenas me ocupen como lo harán. Vuelvo a las escenas. Tres no son muchas, pero para lo que me proponía son demasiado. Las escenas crecen, se desarrollan, vuelan. Despacio M, me digo, despacio. M soy yo. Lo de M surgió cuando busqué un nombre para ponerme y elegí una letra; cualquier letra me venía bien. Elegí M. Dije: Yo, M. Se me ocurre ahora que deberé pensar ordenadamente y, por un momento, me seduce la idea de mantener las tres escenas, como tres televisores prendidos a la vez con programas diferentes. Pero es mucho. Las escenas podrían llevarse muy lejos, pero no se hará, deben tener un límite. Tengo ya bastante que hacer y no puedo seguir eternamente pensando en ellas. **Son como la ballena, algún día me dedicaré por completo a ella.** Mientras tanto

**aunque quizá no logre escapar de algunas ellas.** Baste por ahora.

Ya es tarde y salí corriendo porque perdía el 306 a Carrasco. Llegué a la parada, serían las cinco. Me apuré demasiado porque todavía no venía el 306. Conozco bastante bien los horarios y aún faltan unos minutos. Pasó un 125 para la Aduana. No me sirve. Un 70, Malvín. Tampoco. Si subo al 70 después tengo que tomar otro. Espero. **Pasa otro. 137, Ciudadela, por Barrio Sur. No. Ese va por el Palacio de la Discusión.**<sup>493</sup> El que me conviene es el 306. Pasaron varios más. Sigo en la parada. Ahí viene. Se parece a. Preferible que no. Para, abre la puerta, subo. Es el 306, gloriosa criatura. Voy a pedir el boleto. Me doy cuenta en ese momento de que dejé todas las monedas en el otro pantalón. Eso me pasa por andar apurado. Busco cien pesos y pago, el guarda debe tener cambio. No tenía, era sabido. Todavía falta la discusión, Estévez y lo demás. Trato de concentrarme en la escena. A Estévez sí que no lo tenía previsto. Resultó ser una solución. **No muy buena solución, pero. Un poco pesado el vino garnacha. A él se lo daban y me pasaba la mitad. Estaba por casarse con la sirvienta de los bodegueros. Ella al final se casó con Jacinto, el sobrino del dueño. Al poco tiempo enviudó. Vendió**

<sup>493</sup> Es el Palacio Legislativo. También aparece en *El Informante*.

envejezco. Hago suposiciones extra y cálculos. Si le asignara a cada escena no la eternidad, pero sí un tiempo suficientemente largo para desenvolverse a gusto, veinte años digamos, serían sesenta años a pensar las escenas. Es algo excesivo. Pero no es solo ese el problema, porque aunque pudiera emplear sesenta años en las escenas, no puedo –materialmente no puedo- dejar de dedicarle tiempo a M. Y no solo a M, sino también a mí, a mí que pienso a M. Yo también debo pensarme. Intento entrar en las escenas y cruza mi mente otra idea descartable, pero que apareció y no pude evitarla. *Si a la escena de El Hombre Que Trabaja la llamo T, y a la del Que Juega J, a la del Que Duerme S, podría combinar las tres de manera de tener un hombre que trabaja, se duerme, y mientras duerme sueña que juega. O duerme y sueña que juega a trabajar.* Debería ordenarlas, pienso, y lo hago –mentalmente, obvio- ya que el guarda aún está en el problema de darme el vuelto. *De este manejo arbitrario de las escenas resultaría entonces: TJS, TSJ, SJT, STJ, JTS y JST. Entre estas debo elegir una. ¿Pero cuánto me llevará todo esto?...* No te apresures M, despacio, me repito. Antes de llegar al cementerio tiene que estar esto arreglado. Es recién cuando veo

**todo y se fue para España. Galicia, por supuesto. Yo le pedía que me diera tinto en vez de garnacha, o blanco en último caso. Pero él conseguía solo garnacha. Había que aceptarlo.** Tenía una escena, ahora tengo tres. Yo sé que la escena me ocupará durante un rato, puedo esperar a que el guarda me dé el vuelto. Lo que no puedo prever es que el guarda demore tanto ni que las escenas me ocupen como lo harán. Me acuerdo de algo que no diré, lo dejo seguir. Vuelvo a las escenas. Crecen, se desarrollan, vuelan. Despacio M, me digo, despacio (M soy yo). Lo de M surgió cuando busqué un nombre y elegí una letra. Cualquier letra me venía bien, elegí M. Dije: Yo, M. Se me ocurre que debo pensar ordenadamente y por un momento me seduce la idea de mantener las tres escenas, como tres televisores puestos a la vez en canales diferentes. Pero no se hará, se puede confiar, hay que tener límites en la vida. Tengo ya bastante que hacer y no puedo seguir pensando en ellas eternamente. **Son como la ballena, algún día me dedicaré por completo a ella.** Mientras tanto envejezco. Hago suposiciones extraordinarias y cálculos. Si le asignara a cada escena no la eternidad pero sí un tiempo suficientemente largo como para que se desarrollaran a gusto, veinte años digamos, serían sesenta años dedicados a

<sup>494</sup> Me resulta muy cómico que en Uruguay en los comercios a uno le digan “caballero”. Es la única situación en que se usa esa palabra. También está en la puerta de los baños públicos: “Caballeros”.

que el guarda me tiene allí, de pie, sin haberse tomado ninguna molestia mientras yo, distraído, pensaba mis escenas. Lo miro, me ve. ¿No tendrá una moneda más chica?, me dice. Yo ya sé que no tengo, pero igual, para que él vea, me tanteo los bolsillos. Usted sabe que no, le digo. No tengo cambio, me dice. No se preocupe, le contesto, tengo viaje para rato, puedo esperar, cuando consiga me devuelve. Mire, me dice, para qué le voy <a mentir> la verdad es que, como tener, tengo, pero si le doy el vuelto a usted me quedo sin nada. Lo comprendo, yo espero. ¿Pero no tendrá una moneda más chica? Ya le dije que no. Bueno, la cosa es que yo no tengo cambio, me dice, y se quedó allí, como si nada. Pasó un rato y vuelve a preguntar. ¿No tendrá otra moneda? Pero ¿no le dije que no? Sí, pero yo no quiero líos. Es que no habrá líos, yo espero, cuando falte poco para bajarme le aviso. Es que siempre hay líos, conozco bastante mi trabajo, ¿para qué cree usted que estoy aquí? Esta frase me hizo mirarlo detenidamente. Tenía un aire como de aturdido, de enredarse con cualquier pequeñez, de pendenciero. Esa fue la palabra: este es un pendenciero, pensé. Para que se calmara le dije: vea señor, lo que yo creo que usted hace es asunto mío. Usted me pidió una moneda más chica, le respondí que no tengo.

pensar las escenas. Es un poco excesivo. Pero no es solo ese el problema porque, aunque pudiera emplear sesenta años en las escenas no puedo, materialmente no puedo dejar de dedicarle tiempo a M. ¿Quién se ocupa de M si no lo hago yo? También debo pensarme. Intento entrar en las escenas y cruza mi mente otra idea desechable. Una idea pequeña, muy corta, casi media idea. Resisto, lucho con ella. Es tan difícil llegar a las escenas, hay tantos obstáculos, tantas oposiciones. Antes de llegar al cementerio tiene que estar todo arreglado, me digo. Es recién cuando veo que el guarda me tiene allí, de pie, sin haberse tomado ninguna molestia. Él no tiene cambio, yo tampoco. Por mí no habrá problemas. Él entiende que sí, que no solo habrá problemas sino que estos serán importantes. Se enoja. Yo le había visto aire de pendenciero. Usted no me habla como corresponde, le digo. Bueno, me dice, es una lástima. Ahí iba a comenzar la discusión que no sé dónde terminaría porque una vez lanzado era capaz de decirle provocador de líos y otras verdades. Pero en ese instante logro ver una sombra, algo que se acerca, es un hombre miope con lentes gruesos, que habla: **Por favor caballeros,** esto se soluciona, yo pago el boleto. Sonríe. ¿Qué tal M?, me dice. Devuélvale el dinero, yo pago. Bien ¿y vos?, le contesté. Recogí mis cien pesos y me senté. Quedo pensando

Usted primero me dice que no tiene cambio, pero después resulta que sí, que no solo tiene sino que además no me quiere dar. Usted dice que ese es su trabajo, yo le digo entonces que su trabajo es atenderme. Usted no me habla como corresponde. Bueno, me dice, es una lástima. Y ahí comenzaba la discusión que no sé dónde iría a acabar porque una vez lanzado era capaz de decirle hasta provocador de líos. Pero en ese instante logro ver una sombra, algo que se acerca, y es un hombre miope con gruesos lentes, que habla: por favor señores, esto se arregla. Sonríe. ¿Qué tal M?, me dice; devuélvale el dinero, yo pago el boleto. Bien y vos, le contesté. Recogí mis diez pesos y voy hacia el fondo, me siento y quedo pensando: quién es este. Todavía no lo recuerdo. Él se ve que me conoce, me dijo M, me tuteó. No puedo detenerme mucho tratando de recordar, pero algo tengo que decirle. Ya le respondí bien y vos; él me tuteó, yo también. Me quedo como en el aire, como un punto, sin ninguna referencia, hasta que no logre ubicar a esta persona, **olvidado completamente de las escenas: una mosca mi pensamiento, distraído, acercándome más y más a la ballena.** Con rapidez me paso a las escenas. Que era una y son tres. El tiempo pasa y ya estamos casi en el

quién es este. Todavía no lo ubico. Dijo “caballeros”<sup>494</sup>, hay gente para todos los gustos. Se ve que él me conoce, me llamó M, me tuteó. No hay muchos que sepan cómo me llamo. No puedo detenerme tratando de recordar, pero algo tengo que decirle. Ya le respondí, bien y vos, nos tuteamos. Pude haberle dicho “bien y tú”, pero no. Caballeros. Me quedo en el aire, un punto, sin ninguna referencia, hasta que logre ubicar a esta persona, **olvidando por completo las escenas, una mosca mi pensamiento, distraído.** Con rapidez me paso a las escenas. De golpe recuerdo **el vino garnacha de los martes de noche. La sirvienta de la bodega. La española que se fue de vuelta. El primo de los dueños. Una vez fuimos juntos a donar sangre. Después estuvo comiendo toda la mañana. Hipertensión. Era novio de aquella que cobró la herencia. Recuerdo todavía más. Un domingo fuimos al estadio a ver a Progreso. Después volví en un camión pero él no quiso venir conmigo. Es increíble todo lo que recuerdo.** Ahora ya sé quién es el que me pagó el boleto, Estévez, **el del garnacha.** Quedamos tranquilos y pude comenzar las escenas.

Un feriado, un domingo, hay un hombre que repara una silla, más todo lo demás que acaba en el por qué por qué. Demasiado

cementerio y de golpe recuerdo: Ya sé, me digo, es Estévez. Todos tranquilos. Las escenas. Un día feriado, un domingo, hay un hombre parsimonia, etcétera, todo. Y el porqué por qué, eso, final. El otro que duerme, sueña, la calle de la que no recuerda el nombre, la luz balanceándose y un hombre en su cama, vestido. Entonces: yo aquí y él allá; también etcétera. Me que va hacia el ómnibus caminando, busca una escena, se fija un límite para abandonar las escenas y pensar otras cosas, y ya estamos en el cementerio y aún no he elegido. Todo esto es complicado, un poco inútil, pero ya me entrampé. Me tienta, me seduce, la idea de continuar las escenas por cuerda separada, algo que ya sé que no puedo porque llevaría un tiempo enorme si sigo poniéndome cada vez más detallista. Y ya estamos justo ante el cementerio. Ah, Estévez. Lo reconocí.

conocido. También otro señor, o el mismo para no variar, todos los días juega a la conga. Como no sabe bien qué hacer, juega, qué otro remedio. Conga, seis de oros y todo lo que sigue. El mismo señor pero en otra escena, la calle que no recuerda, el sueño, alguien en su casa, la luz en los muros, yo aquí, él allá y lo que sigue. Me tienta, me seduce la idea de continuar las escenas por cuerda separada, algo que ya sé que no puedo. Lo mismo ocurrirá con el resto si sigo poniéndome cada vez más detallista. Ya estamos en el cementerio. **Vino garnacha los jueves**, ah, Estévez. Lo reconocí.

La versión manuscrita tiene 7.846 caracteres con espacios, mientras la impresa consta de 7.444. Es una diferencia mínima que no da cuenta por sí misma de los grandes cambios entre una y otra versión, pues hay agregados y supresiones importantes, además de transformaciones en la redacción de lo que sustancialmente se mantiene.

I. Agregados (en negrita). Parecen responder a criterios diferentes:



1. Comentarios que acentúan la ironía y justifican la libertad del narrador con la escritura. El modelo operante parece ser la obra de Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, publicado entre 1760 y 1767. Liscano dice haberlo comprado en Barcelona en 1986.<sup>495</sup>

**Podría agregarse que, siendo lo que sucede tan escaso, y no habiendo necesidad ni obligación de conformarse con lo poco real existente, es lícito suponer, inventar y hacer añadidos. Pero este argumento parece de menor peso que el anterior, el que destaca la distancia radical entre el modo de ocurrir y el modo de exponer. También es cierto que no es una obligación exponer, comentar, andar diciendo, modificar lo real, o por lo menos intentarlo. No hay una norma que indique esa conducta, nadie debe algo. Pero alguna cosa ha de contarse, a nadie le gusta que no le cuenten nada.**

2. Parece una manera de diluir la presencia de la “ballena” al explicitar las alternativas del eje paradigmático:

**así como de ese modo también evita los quelonios, el trineo, la bicicleta y otras esencias que lo mueven, aunque quizá no logre escapar de algunas ellas.**

Sin hacerla desaparecer, la versión impresa, tiende a atenuar la presencia del término “ballena” y lo que arrastra. Forma parte de un trabajo de equilibrio entre la fidelidad a la versión manuscrita (y el dejarse ir a partir de la palabra “ballena”, por ejemplo) y la incorporación de la mirada más distanciada, en distintos niveles, de la reescritura posterior a la cárcel. (Ver más adelante).

3. Referencias irónicas a la actualidad:

**Pasa otro. 137, Ciudadela, por Barrio Sur. No. Ese va por el Palacio de la Discusión.**<sup>496</sup>

<sup>495</sup> Comunicación electrónica del 5.12.12. Hay una edición : Madrid, Cátedra, 1985. Traducción de José Antonio López de Letona.

<sup>496</sup> Es el Palacio Legislativo. También aparece en *El Informante*.

Así se refiere al Palacio Legislativo, en donde funciona el parlamento uruguayo.

Después de la clausura de la cárcel, la reescritura de *La mansión del tirano* abre, a partir de giros puntuales y guiñadas, la narración a la actualidad.

4. Una variante de lo anterior: la actualidad, pero no en una dimensión política sino un registro que podría caracterizarse como “vulgar”: referido al “vino garnacha” y lo que podría ser el “chusmerío”, los comentarios, de conversaciones de todos los días.

**No muy buena solución, pero. Un poco pesado el vino garnacha. A él se lo daban y me pasaba la mitad. Estaba por casarse con la sirvienta de los bodegueros. Ella al final se casó con Jacinto, el sobrino del dueño. Al poco tiempo enviudó. Vendió todo y se fue para España. Galicia, por supuesto. Yo le pedía que me diera tinto en vez de garnacha, o blanco en último caso. Pero él conseguía solo garnacha. Había que aceptarlo.**

Otra variante es la introducción del término “caballeros” en el parlamento de Estévez, pues recoge una forma del habla cotidiana:

### **Por favor caballeros**

II. Supresiones: El narrador elimina lo que en la lógica interna de la escritura del manuscrito derivaba en un lenguaje demasiado abstracto. La versión manuscrita es reconcentrada: tiene una lógica interna rigurosa. La reescritura abre esa malla intensamente tejida en la cárcel y diversifica los registros.

*Sería, entonces: yendo hacia el ómnibus, desde su casa, un hombre conoce todo lo que va a ocurrirle. Estos sucesos son: caminar, pensar en lo que se hace y, por tanto, pensar que se piensa. Y que se piensa. Etcétera. Y pensar, paralelamente, una escena en la que alguien, una persona, hace algo.*

*Si a la escena de El Hombre Que Trabaja la llamo T, y a la del Que Juega J, a la del Que Duerme S, podría combinar las tres de manera de tener un hombre que trabaja, se duerme, y mientras duerme sueña que juega. O duerme y sueña que juega a trabajar.*

III. Hay un trabajo de reescritura propiamente dicha que trato de señalar con los subrayados:

1. Lo que podría ser considerado una tendencia argumentativa que puede estar también ligado a la lectura de *Tristram Shandy*:

Puede argumentarse a favor de esta última conducta diciendo que siempre hay otra manera de exponer las cosas, que siempre la verdad tiene distintos modos.

2. Una manera de reescribir que resume lo que está dicho en la manuscrita a la vez que lo comenta. El narrador deja así una huella de la versión anterior, solo presente mediante el cotejo:

Es tan difícil llegar a las escenas, hay tantos obstáculos, tantas oposiciones.

IV. Algunas persistencias (en color o gris) responden a una lógica interna a la que el texto impreso alude al mismo tiempo que transforma. Voy a realizar un cotejo de las apariciones de la “ballena” y el juego de sustituciones de medios de transporte desde el comienzo de *La mansión del tirano* hasta el momento de esta comparación. La “ballena” integra un mismo paradigma con: “motoneta” y “helicóptero”.

Cuando la narración comienza por segunda vez (“El comienzo es lento y un tanto arduo” (2010-116) el narrador decide agregar una escena al relato del hombre que sale hacia el ómnibus y piensa:

Versión manuscrita:

El comienzo es lento y un tanto arduo, pero ya existe un abandono al empezar. Las cosas ahora son distintas. A un hombre le ocurría que salía, y caminaba hacia el ómnibus. Pero está resultando que el hombre sale, camina, piensa, piensa que piensa. Y que piensa en eso. No se

Versión impresa:

El comienzo es lento y un tanto arduo, pero es un comienzo, lo cual para ciertas actividades es esencial.<sup>497</sup> Además existe un abandono al comenzar (un hombre se va de su casa), las cosas ahora son diferentes. A un hombre le ocurría que salía y caminaba hacia el ómnibus. Pero se

<sup>497</sup> Enseguida de empezar sentí que podía ironizar sobre mis dificultades para escribir, que podía decir qué me estaba ocurriendo. De ahí que hablara sobre los “comienzos”.

conforma con lo que piensa por considerarlo excesivamente elemental, y ha decidido, sin abandonar lo que está pensando, recurrir a una escena. Debe ser una escena simple. Se dice, donde no haya, por ejemplo, una ballena” (2010: 116)

está derivando a que el hombre sale, camina, piensa, y piensa solo en eso. No se conforma con lo que hace por considerarlo en exceso elemental y ha decidido, sin abandonar lo que lo ocupa, recurrir a una escena para introducirla en sus propios engranajes. Son sus palabras: “En mis propios engranajes”. La escena ha de ser simple y no puede, por ejemplo, contener una ballena o cosas así, es claro.<sup>498</sup> (2011: 59).

Repite 5 líneas más adelante:

No debería aparecer una ballena en lo que pienso. (2010: 116).

No está en la versión impresa

Dos párrafos después, plantea una variación. El párrafo que sigue a la “Escena del hombre que duerme” dice:

Escena del hombre que duerme (2011: 60)

Es simple: salgo, camino, pienso, subo al ómnibus. Sin embargo, puede ser distinto. Salí de casa corriendo. Iba hacia el ómnibus. Se me hizo tarde y partí corriendo. Como si fuera en motoneta, me dije. Subí el repecho, dos cuerdas. Atravesé la avenida a los saltos por entre los camiones para no perderme el ómnibus. Pasó un 70. No me sirve. Voy a Carrasco, preciso un 306. Me pregunto si en lugar de como en motoneta hubiera corrido como en títburi. O en trineo. ¿Cómo será andar en trineo? Reservo lo del trineo. El 306. (2010: 117).

Salí de casa corriendo, iba hacia el ómnibus. Se me hizo tarde, partí corriendo, como si fuera en helicóptero. Me dije: Ahora tienes que salir como en helicóptero. Subí el repecho, dos cuerdas. Atravesé la avenida a los saltos por entre los camiones para no perderme el ómnibus. Pasó un 70. No me sirve. Voy a Carrasco, necesito un 306. Me pregunto si en lugar de como en helicóptero hubiera venido como en títburi. O en trineo. Ahí viene el 306. (2011: 61).

El párrafo continúa. Tiene la pelea con el guarda, aparece la otra persona. Sigue:

Hay marcados más párrafos.

<sup>498</sup> También me di cuenta que la utilización de sustantivos que tienen poca relación con el relato general genera extrañeza: de allí vienen “helicóptero”, “títburi”, “trineo”, “dirigible”.

<sup>499</sup> La exageración como recurso para desorientar, buscando a la vez un poco de humor.

<sup>500</sup> Este momento fue muy importante. Hasta aquí el relato no tenía un narrador definido. Decidí, para hacérmelo más fácil, identificar al narrador con M.

El guarda me devuelve los diez pesos, voy al asiento, pienso en la escena con la que no he podido, mantengo al trineo en reserva, recuerdo el no a la ballena. ¿Y quién será este? Y enseguida recuerdo: Ah, ya sé, es Estévez. Nos quedamos tranquilos. (2010: 117).

Párrafo siguiente:

Al hombre le ocurría que saldría de la casa rumbo al ómnibus. Otra forma de decir este hecho –otra manera en que podría ocurrir el hecho. es que un hombre sale de la casa con destino al ómnibus y descubre que va pensando que sale de la casa y piensa que sale de la casa mientras va hacia la parada y piensa en lo que piensa, y decide pensar, también, una escena simple donde alguien duerme o trabaja o juega. Sin ballenas, se dice. (2010: 117).

Párrafo siguiente. Cuenta la escena del hombre que trabaja:

Puede no ser tampoco así, pero de algún modo tiene que ser. El hombre podría saber algo sobre las ballenas también, ¿por qué no? (2010: 118).

El párrafo siguiente es la “escena del hombre que juega”:

Ahora tiene casi la conga hecha y solo le falta el seis de oros, al que, por alguna razón, le tiene cierta confianza. O, más exacto, más que confianza en él, no desconfía del seis de oros. Tal vez todavía se me dé, piensa. El seis de oro o una ballena, es lo mismo; si me viniera el seis de oros, piensa mientras lleva la mano hacia el mazo para sacar una carta, ... si me viniera el seis de oros, está pensando

El guarda me devuelve los cien pesos, voy al asiento, pienso en la escena con la que no he podido, mantengo el trineo en reserva, recuerdo el NO a la ballena. ¿Quién será este? Enseguida recuerdo. Ah, ya sé, es Estévez. Nos quedamos tranquilos” (2011: 61).

No está en la versión impresa.

Escena del hombre que trabaja

Puede no ser tampoco así, pero de algún modo tiene que ser. El hombre podría saber algo sobre las ballenas también, ¿por qué no?” (2011: 62).

Escena del hombre que juega

Suprime las menciones a “la ballena”:

Ahora tiene la conga casi hecha y solo le falta el seis de oros al que, por alguna razón, le tiene bastante confianza. O más exacto, más que confiar, no desconfía del seis de oros. Tal vez todavía se me dé, piensa. El seis de oros. Si me viniera el seis, piensa mientras lleva la mano hacia el mazo para sacar una carta. Si me viniera, está pensando en el momento de colocar con parsimonia ante sus ojos la carta que tomó, y es entonces que ve, nada menos, que se trata del seis de oros. Ah,

en el momento de ponerse parsimoniosamente ante los ojos la carta que tomó; es entonces que ve que se trata, nada menos, que del seis de oro. ¡Al fin lo que esperaba!, se dice, y así queda, un instante. Luego: ¿Pero para qué quiero yo el seis de oro ni una ballena?, se pregunta. (2010: 118).

Unas líneas después:

Escena del hombre que sueña. Un hombre está soñando. Se ha dormido y ahora sueña. Un globo inmenso, blancuzco y alargado, flota cerca de él; se parece a un dirigible, pero es una ballena. (2010: 119).

Después del tercer comienzo:

Si no corro me perderé el 306 que demora un siglo en pasar. He venido como en motoneta, digo, por decir. He mantenido el trineo en reserva. ¿Cómo será andar en trineo? Lo dejo porque es bastante extraño. Tomar taxi. Es como la ballena, Descartado. Atravesé la avenida a los saltos por entre los camiones. Me ubico en la parada. Viene un ómnibus. No me sirve, es un 125. Voy a Carrasco, necesito un 306. 125, Aduana. Son las cuatro, debe estar por pasar el 306. Digo: Debe estar al caer el 306, y me quedo prendido de esa frase: caer el 306. Después sucede todo lo que tiene que suceder, pero no puedo desprenderme de “caer el 306” que atiborra más las cosas. Todavía me espera el asunto del guarda. De la escena aún nada. El 306 es grande y amarillo. Como una ballena, me digo. Y si “caer el 306”, sería como una ballena por la avenida. No ¡hay que evitar la ballena de todos modos. Debo fijar límites, me dejo ir en frases como “caer”. Límite. (2010: 120-121).

por fin la que esperaba, se dice, y así queda un instante. Luego: ¿Pero para qué quiero yo el seis de oros ni nada?, se pregunta. (2011: 64).

Escena del hombre que sueña

Un hombre está soñando. Se ha dormido y ahora sueña. Un enorme bulto blancuzco y alargado flota cerca de él. Se parece tanto a un dirigible como a una ballena”. (2011: 64).

Mantiene la sustitución de “helicóptero” por “motoneta”. Hace desaparecer una vez el término “ballena” y otra lo sustituye por “animal”

Si no corro perderé el 306 que demora doscientos treinta y cinco mil años en pasar.<sup>499</sup> He venido como en helicóptero, digo, por decir algo. Mantuve el trineo en reserva. ¿Cómo será andar en trineo? Extraño vehículo. Tomar taxi. Imposible. Descartado. Viene ómnibus, atento. No me sirve, es un 125. Necesito 306. 125 Aduana. Son las cuatro, debe estar al caer el 306. Digo “debe estar al caer” y me quedo prendido de esa frase: caer el 306. Después sucede todo lo que debe suceder, pero no puedo desprenderme de “caer el 306” que atiborra más las cosas. De la escena aún nada. Todavía me espera el asunto del guarda. El 306 es grande y amarillo. “Caer el 306”, me pregunto, ¿no sería como una ballena que viniera volando y? ¡No!, hay que evitar el animal por todos los medios. Debo fijar límites, me dejo ir en frases como “caer”. Límite. (2011: 68)

Sigue con la supresión del término

“ballena” y la sustitución por “animal”:

Aparece Estévez y sigue:

Si no me ordeno acabaré quién sabe dónde. Esto es textual: Si no me ordeno acabaré quién sabe dónde. Para empezar haré así: Todo simple, ni una sola ballena en el asunto". (2010: 121).

En la escena del hombre que juega:

Y otra cosa importante: el hombre tiene un pensamiento no dicho, lo cual abre una vía a posteriores desarrollos. Ese pensamiento es una característica que le dejó la juventud y está vinculado a una ballena. Que no se diga más". (2010: 123).

Después viene la escena del hombre que duerme. Hans se ha olvidado del nombre de una calle:

Un momento, se dice, ¿cómo es que hay un hombre en mi cama, entre mis sábanas? Porque es evidente que es un hombre. Y yo no puedo recordar... Si pudiera acordarme lo del individuo ese sería otra cosa. Yo no estaría aquí y él vería que no me olvido fácilmente de los nombres. No, pero no es así. Yo debería pensar de otro modo. Hay una ballena en alguna parte. ¡No!, nunca. De otro modo que ese. (2010: 124)

Cuando venga el ómnibus aparecerá Estévez, que me regalaba damajuanas de cinco litros. Al principio no lo reconoceré. Pero debo imaginar la escena y terminarla. ¿Dónde? Al llegar a la parada del cementerio. Esa es la resolución indeclinable, la más importante que he tomado en toda mi larga carrera de ir hasta el ómnibus. (2011: 69).

La escena era la de un hombre trabajando o jugando (...) Para empezar haré así. Todo simple, ni un animal en el asunto. No. Empieza así: M sale de casa –ahora M soy yo-<sup>500</sup> con la intención de abordar el vehículo público conocido como *El 306*, número que muestra adelante, atrás y en los costados." (2011: 69).

Luego, más o menos a esta altura del sueño, es que entiende que hay alguien, un hombre durmiendo en su cama, en su casa. Tampoco puede recordar el nombre de la calle. Lo dicho. Además están el hombre que juega y el hombre que trabaja. Se intuye que no se avanzará mucho con ellos, pero integran el conjunto. (2011: 70).

En el primer capítulo de la versión impresa de 2011, el narrador-autor en una nota al término "ballena" explicita: "También me di cuenta de que la utilización de sustantivos que tienen poca relación con el relato general genera extrañeza: de allí

vienen “helicóptero”, “tílburi”, “trineo”, “dirigible”. La frase que causa la nota dice: “La escena ha de ser simple y no puede, por ejemplo, contener una ballena o cosas así, es claro” (2011: 59). De la serie que podría llamarse de “vehículos de transporte”, el más desconcertante es “ballena” que parece abrir un juego de asociaciones incontrolables (desde el libro de Jonás a la imagen de *Moby Dick* de Herman Melville). Le pregunté a Liscano si la “ballena” estaba relacionada con el libro de Herman Melville: *Moby Dick*. Me contestó que

la ballena no sale de Moby Dick. Sale de una película que vimos en la tele en el penal. Una ballena quedaba varada en una bahía, en Canadá, y la aldea la adoptaba. Al final parecía que la ballena no había existido y que era una invención de los aldeanos. A mí me pareció que cada preso tenía "su" ballena mental. La mía era *La mansión*.<sup>501</sup>

La versión impresa tiende a atemperar esa “extrañeza”, no a eliminarla, reduciendo reiteraciones y agregando la modalización irónica y el registro “vulgar” señalado.

#### 4. 3. El delirio y su interpretación

Como señalé en la Introducción, al salir de la cárcel Liscano no quiso que su obra fuera identificada con las circunstancias en que había surgido. Es después del retorno a Uruguay cuando empieza a colocar el origen de su literatura en la cárcel y el delirio. Coincide con el período posterior a la publicación de *La ciudad de todos los vientos* (2000) vivido por el escritor como un período de “seca” creativa, pues no podía contar una historia como había hecho en *Memorias de una guerra reciente* (1988), “Agua estancada” (1990) o *El camino a Ítaca* (1994). La escritura en la cárcel aparece como un momento de creatividad casi infinita, explosiva, “inocente” en la medida en que se vivía como indetenible.

En “El lector salteado” (2009: fragmento 21) relaciona la imposibilidad de escribir ficción con el desarrollo de la artesanía, los dibujos, las pinturas, la historieta:

Desde hace unos diez años me resulta casi imposible escribir ficción. Supongo que fue eso lo que me llevó a intentar contar historias sin palabras, o con muy pocas palabras. Así volví a los orígenes, a uno de ellos: la encuadernación. Empecé a hacer libros artesanales. Volví a la cola, el cartón, las telas. En cierto momento me di cuenta de que no había salido del

<sup>501</sup> Comunicación electrónica del autor del 7.6.2012.



primer casillero. Mientras jugaba con las manos, la reflexión seguía siendo la misma: cómo hacer para contar y contarse. Que es lo único que he intentado desde que me conozco. (“El lector salteado”, fragmento 21).

En el ensayo “Del caos a la literatura” (2007) que aparece el mismo año en que se publica *El escritor y el otro*, Liscano reproduce la definición de “delirar”. El gesto de ir al diccionario a buscar el sentido del término “delirio” resulta acorde con la trayectoria vital y literaria de Liscano. Dedicó años a la enseñanza del español (cuando vivió en Suecia), hizo traducciones, tuvo dos columnas sobre “curiosidades” de la lengua en la prensa montevideana (En *Brecha* y *El País Cultural*, recogidas parcialmente en *Lengua curiosa*). La lengua es el origen y la fuente para la explicación. El *Diccionario* es también la presencia de la autoridad en la lengua: ordena las voces, las clasifica. A partir de la palabra “delirio” establece una definición y ella le sirve de marco para comprender y categoriar lo escrito.

El *Diccionario crítico etimológico* de Joan Corominas, citado en “Del caos a la literatura”, dice que “delirar” viene del latín *delirare*, “apartarse del surco”. También buscó la definición en el *Diccionario de la Academia de la Lengua*: “desvariar, tener perturbada la razón por una enfermedad o una pasión violenta”. En sentido figurado es “decir o hacer despropósitos o disparates”. “Delirio de grandezas”, según la misma autoridad, es la “actitud de la persona que sueña con una situación o con lujos que no están a su alcance” (2007b: 234). A partir de la definición, describe el estado de delirio:

En 1980 en un calabozo inventé un personaje, el otro, que iba a escribir una obra literaria. Lo que nunca me dije es que ese invento es resultado de delirar durante meses. Era un delirio privado, un poco bondadoso e inofensivo, pero era delirio, y por momentos también era exagerado, febril, de una violencia arrasadora, pero invisible para los demás porque era algo que ocurría íntimamente, entre la palabra y yo. Entonces me iba de la cárcel y del mundo, a un país poblado de objetos abstractos y absurdos, territorio de la literatura. Mientras deliraba era otro. La cosa está en que después de aquel paréntesis, vuelto a la vida fuera de la cárcel, el inventado no regresó a su sitio, a la no existencia que le correspondía como mera fantasía, resultado del desvarío a causa de una pasión violenta (2007b: 235).

En el final de la cita, Liscano establece la continuidad entre el origen y el presente en que escribe a través de la figura del “otro”. En “El lector salteado” (2009) retoma las dos definiciones elegidas en el ensayo “Del caos a la literatura” y agrega:

Razonar sobre el delirio propio es tan absurdo como pretender hablar sobre el silencio. Razonar y delirar no se pueden conjugar a la vez. Yo intento hacerlo y entiendo que no debería. Aunque siento que si consiguiera un dibujo, por más tosco que fuera, de la experiencia vivida, podría salir del punto cero en que estoy. (“El lector salteado”, fragmento 34).

Al buscar en otros diccionarios, aparecen nociones que se repiten y algunas variantes. *Le Nouveau Petit Robert* (2009) agrega a la noción de « apartarse del surco », los sentidos : 1. Être en proie à une émotion qui trouble l’esprit. 2. Avoir le délire : divaguer. 3. Fantasmer, s’exalter”. Y “Fantasmer”: “se faire tout un cinéma”. María Moliner en su *Diccionario de uso del español* (2ª edición, 1998) plantea para “delirar” un sentido más cercano al de enfermedad provisoria: “1. Decir cosas incoherentes por efecto de la fiebre. 2. Decir, creer o pensar cosas disparatadas o concebir ilusiones insensatas”. Y de delirio: “Med. Se aplica al trastorno de la mente, propio de los estados febriles y tóxicos, en que hay intranquilidad, alucinaciones, hablar incoherente. Psi. Trastorno del pensamiento consistente en obtener conclusiones equivocadas a partir de premisas falsas”.

La noción psiquiátrica y psicoanalítica de “delirio” tiene una larga historia. Antoine Porot, *Diccionario de psiquiatría clínica y terapéutica*<sup>502</sup> dice de “delirio”:

(Generalidades): I. Historia y nosografía. Siempre que se producen percepciones erróneas o juicios desviados, el psiquismo puede revelar ideas falsas. La idea falsa se convierte en idea delirante cuando se halla en oposición con la realidad o choca con la evidencia. Una idea delirante que se mantiene y continúa constituye el delirio (...) Gelma se ha dedicado a investigar los caracteres distintivos del delirio y del terror (...) este autor acepta como atributos del delirio, su contradicción interior, su irreductibilidad fundamental, la resocialización del pensamiento morbosos y su naturaleza autística, el especial verbalismo que a menudo le acompaña y todos los síntomas somatopsíquicos que forman su cortejo”. La presentación se divide en “Ideas y temas delirantes” y “Estados delirantes”.

Estos últimos pueden ser pasajeros o persistentes.

El *Dictionnaire de la Psychanalyse* dirigido por Roland Chemama y Bernard Vandermersch<sup>503</sup> plantea, retomando un concepto de Sigmund Freud, un sentido positivo del delirio:

<sup>502</sup> Antoine Porot, *Diccionario de psiquiatría clínica y terapéutica* con la colaboración de H. Aubin, Ch. Bordonet y otros, Barcelona, Labor, 1962: 167. Porot figura como profesor honorario de Clínica Psiquiátrica en la Universidad de Argel.

<sup>503</sup> Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009.

Selon S. Freud, tentative de guérison, de reconstruction du monde extérieur par la restitution de la libido aux objets, privilégiée dans la paranoïa et rendue possible grâce au mécanisme de la projection, que permet que ce qui a été aboli au-dedans revienne au sujet du dehors (...) La valeur que Freud accorde ainsi au texte du délire de Schreber, l'aise qu'il se donne, c'est, nous dit Lacan, « simplement celle, décisive en la matière, d'y introduire le sujet comme tel, ce qui veut dire ne pas jauger le fou en termes de déficit et de dissociation des fonctions ». (84).

Freud abre la posibilidad de pensar el delirio como habilitador: como un “trance” que permite la creación. La noción de “trance” está en las tradiciones de la literatura, pues esta ha tenido un largo trato con el delirio. Pero el planteo es radicalmente diferente al de la escritura automática de los surrealistas. No prima la voluntad de “sacar afuera” el inconsciente. El narrador de Liscano dice que “cava” y lo hace a partir del conocimiento de la lengua y la lógica. Al dejarse llevar por las palabras se introduce en el orden abierto de la lengua.

Hay una alucinación en el origen a la que se vuelve y de la que solo quedan restos que la escritura trabaja, modula, analiza:

Sentía entonces (y es esto lo que quiero recuperar ahora) que había un lugar de donde manaban todas las palabras. Eran chorros, trombas de palabras que me llegaban. Recuerdo que por momentos no me preocupaban las palabras sino tratar de averiguar de qué sitio venían. (2007b: 239).

Sigue diciendo que la posibilidad de nombrarlo todo no es humana. Se refiere a “la incomunicación, la soledad sin retorno, el encierro en el universo” creado: imágenes de la locura, el precio pagado por la posibilidad de “nombrarlo todo”. “Eso estuvo a punto de pasarme a mí, o por momentos me pasó, en aquellos años” (2007b: 239).

Las definiciones citadas, en sus diferencias y matices, permiten dar cuenta de la precariedad de la comprensión de un fenómeno como el delirio. En el capítulo 1 hice referencia a la idea de Deleuze de que la literatura es salud. Puede ser concebida como un trabajo que se realiza con el lenguaje. Si aceptamos que el psicoanálisis ha puesto en entredicho la noción de cura y que su finalidad es poder pasar de un estado a otro (Roudinesco) es posible señalar, de manera acotada, una coincidencia de la obra de Liscano con el psicoanálisis. Escribir libera gracias a las constricciones de la gramática y la sintaxis que permiten crear y transformar. En cierta medida el OULIPO racionaliza esta posibilidad de la lengua. Dice el narrador de *El escritor y el otro* :

Hubo meses, en aquel tiempo, en que viví en el delirio constante de la literatura. Tenía una capacidad casi sin límites para absorber y pensar todas las cosas que tienen que ver con el oficio de escribir. No me daban las dieciséis horas de vigilia para reflexionar en las preguntas que se me formulaban. Me levantaba de noche, a oscuras en la celda, a anotar frases, ideas, palabras que se me ocurrían en el insomnio (2007: 82).

En este fragmento el narrador realiza el traslado del “delirio” a secas al “delirio” “de la literatura”. En esa posibilidad de especificación es que el “delirio” se transforma en productividad.

Si repetimos el gesto del autor y vamos a buscar al *Diccionario de la Real Academia Española* la palabra “surco”, encontramos: “1. Hendidura que se hace en la tierra con el arado”. 2. Señal o hendidura prolongada que deja una cosa que pasa sobre otra”. La imagen de la “tierra” que está en la definición de “surco” abre el camino a la idea de fecundidad, que puede trasladarse a la literatura, y la noción de una “hendidura prolongada” señala la similitud con « herida »: una herida que dura. En este sentido la literatura se plantea como el “surco” que excava<sup>504</sup> la herida y la transforma en un ciclo que no tiene fin.<sup>505</sup> El “surco” puede leerse como metáfora de las líneas de escritura que implican un límite aceptado: se elige un sonido, una palabra, una secuencia en una constelación de posibilidades. Pensar la literatura como “surco” es sumar a la noción de límite la de productividad. En realidad la imagen contraviene la creada por el autor cuando dice que escribió en su mente *La mansión del tirano*. Es al escribir y salir por lo tanto de la condición “mental” de la novela que el “surco” de la literatura integra el delirio y lo transforma en lugar de dejarlo afuera.

En el ensayo “Del caos a la literatura” utiliza la imagen de “cauce”, de la represión (me até al poste”, que es una cita implícita del mito de Ulises y el canto de las sirenas) y la posibilidad de fluir gracias al orden que crea la escritura:

<sup>504</sup> En la Introducción cité un fragmento del diario escrito en la cárcel en el que el narrador decía: « escibo socavándome » (2010 : 91-92). En el relato “El método” de *El método y otros juguetes carcelarios*, escrito en la cárcel, utiliza los verbos “cavar” y “sacar” para referirse a la escritura: “Pero, como sucede cuando uno cava, no siempre sale (...) no siempre sale lo que uno busca” (Ov1, 2011: 80).

<sup>505</sup> Expuse este proceso en “La literatura como “surco” en *Journée d'étude Carlos Liscano*, Miércoles 14 noviembre 2012, Universidad de Angers. Liscano participó del encuentro. Comentó que en Uruguay cuando alguien está loco se dice que está “rayado” y contó que en la cárcel cuando alguien estaba muy rayado decían que “se le veía el surco en la frente”. También que fue Marta Labraga, psicoanalista y docente de literatura, la que en una conversación por teléfono le dijo que el delirio es salirse del surco y que después que habló con ella fue a fijarse en el diccionario de Corominas.

La literatura, la escritura, hizo que el viaje que yo había iniciado al reino del delirio, se encauzara. Me até al poste para poder soportar la tentación de lo desconocido amenazante. Porque si no hubiera encontrado un cauce, el orden que exige la escritura, de izquierda a derecha, de arriba abajo, me habría quedado perdido para siempre en el universo fascinante y peligroso del caos (2007b: 241).

Y un poco más adelante afirma que

el resultado de la actividad de escribir tuvo un premio que consistió en ingresar a la escritura creativa. Por ese premio hube de pagar un precio: escribiendo nunca conseguí acercarme a la experiencia del caos. Dejé de delirar al hacerme escritor u organicé el delirio en una conducta aceptable para la sociedad ». (2007b: 241).

Antes que las imágenes del “cauce” o del “surco” (camino en el agua y en la tierra), Liscano creó, mientras escribía en la cárcel, la imagen de la “puerta”. El comienzo del relato “La puerta” de *El método y otros juguetes carcelarios*, dice: “Soñé que abría una puerta. La puerta era una palabra y yo la abría. Detrás de la palabra había una escalera. Enseguida concluía que había abierto la palabra escalera y comenzaba a bajar” (Ov1: 17). La contemplación de una palabra, la idea de que una palabra puede contener un mundo se reitera. En esa línea las bifurcaciones que posibilita la literatura son infinitas. La escritura abre puertas y traza senderos por los que se baja. Al elegir el descenso se acentúa la posibilidad de relacionar la “puerta” al “cauce” y el “surco”.

Como ya señalé, María-Herminia Ferraro Osorio analizó la estructura de *La mansión del tirano* a partir de la figura de la espiral. La imagen está planteada en “La edad de la prosa”:

Todo son cuentos y cosas, palabras, sintaxis. ¿Qué se puede esperar de mí? Voy arrastrando esta conversación como puedo, no hay que aguardar mucho de ella. De a ratos surge algo, un chispazo, lo demás son papeles flotando al viento. ¿Qué es lo que digo? Ni sé qué digo. Pero ¿qué se puede decir? Mi pensamiento va reclutando imágenes. Mi pensamiento recluta cualquier cosa y luego las suelta, las transporta un poco y las deja caer. No es automatismo ni otro sistematismo, es mal reclute, desordenado. ¿Quién me trasmite las imágenes que acabo reclutando? Hay que elegir y yo no elijo. El tener que elegir me abrumba. Es cuando entro en estos cráteres sin fondo, sin costado, sin arriba, sin abajo. Ahí quedo, quieto, cayendo infinitamente. Implacable. Milenios. Manías. Reflexiono. Barrunto. Sigo pistas falsas. Me sospecho.

Me despliego en espiral. Regreso. Vuelvo a los mismos objetos, a los mismos materiales. (2010: 283).<sup>506</sup>

La noción se puede extender para pensar que la escritura traza una “espiral” que permite salir del círculo del delirio y la obsesión. La espiral combina la apertura de la “puerta” y la continuidad del “cauce” y el “surco” en un movimiento avance y retroceso. Alfredo Alzugarat señaló un movimiento similar: “La escritura de Carlos Liscano traza órbitas en torno a ese momento preciso en el que se inventó escritor” (2010: 30). En el retorno está siempre la posibilidad de extasiarse con una palabra que abre una puerta y reinicia el movimiento.<sup>507</sup>

#### 4. 4. El incipit de *La mansión del tirano*

Hay comienzos relativamente seguros: todos sabemos lo que podemos encontrar después de leer “Había una vez...”, si no se nos tiende una trampa. El lector podrá sentir la felicidad de comprobar que sus expectativas se cumplen o la emoción de lo inesperado si se defraudan. Hay comienzos que apuestan a crear una tensión que vuelve al lector un devorador de intriga o misterio, hay otros que crean desconcierto, que distraen o perturban, que rechazan o instalan atmósferas sutiles que lo envuelven sin empujarlo. Tal vez todos los comienzos sean difíciles, pero el de *La mansión del tirano* parece haberlo sido especialmente.

Desde la perspectiva del escritor, el tópicos de la angustia que provoca la página en blanco señala el inicio como un umbral y en tanto tal como una zona de máxima intensidad. Los trazos sobre el papel o la pantalla son un nacimiento: hay algo que llega a la luz, para jugar con la metáfora del parto. Si atendemos los comienzos de Carlos Liscano, el traspaso de esa frontera parece sobrecargado de sentidos pues sabemos que decidió ser escritor en una cárcel de presos políticos y que, según ha contado, la escritura fue una manera de salir del delirio.

---

<sup>506</sup> « La Edad de la prosa » fue pasada en limpio en la cárcel entre el 27.3.84 y el 7.6.84. Este fragmento fue escrito el viernes 6.4.84.

<sup>507</sup> Anota en el diario de la cárcel el 2.7.82: « No he avanzado una palabra. Me puse a escribir la discusión con el lorolector y lo que salió fue espantoso, insustancial. Hoy, por mera disciplina, he escrito una carta y ahora este papelito salvador que es como un agujero por el que entra un poco de aire donde metí en este encierro donde metí mi imaginación. De tanto pensar y dar vueltas a ideas, temas, frases, me quedo achatado, reducido a la contemplación de una palabra sola con la que no sé qué hacer ni sé cómo llegué a ella. Desaparecen los temas, las frases, las ideas » (2010 :88). La palabra aparece como la detención y la puerta.

Si miramos la obra de Liscano desde *La mansión del tirano* es fácil percibir que en la novela se encuentran algunas claves de la literatura posterior. Si miramos hacia atrás de *La mansión...* el salto es abismal, pues antes estaba el hombre preso, castigado en la celda denominada la “isla” por los presos políticos del Penal de Libertad. Después de la escritura de *La mansión del tirano* el mismo hombre seguirá preso, pero será definitivamente otro. La creación y la escritura fueron en principio un camino, precario y parcial de sanación y salida del delirio.

Existen tres ediciones de esta novela. El lector de la primera impresa por Arca en 1992, resultado de un largo trabajo de reescritura realizado en Suecia, se podía enterar si llegaba al epílogo, firmado por el autor, que hubo una primera escrita en ocho meses que fue requisada por un oficial el 14 de febrero de 1982, que un año después Liscano decidió reescribir la perdida y que al cabo de otro año terminó de hacerlo. Si lo que llega a sus manos es la reedición anotada por el autor en 2011<sup>508</sup> y lee la nota introductoria firmada por Liscano (“La quinta versión”) se va a encontrar con que antes de la primera versión escrita hubo otra anterior, creada íntegra en la mente del escritor en la “isla”.

*La mansión del tirano, anotada por el autor* (2011) reproduce el texto de la de 1992 con el epílogo y agrega “Originales de *La mansión del tirano* dejados fuera de la versión definitiva”, el “Diario de Hans”, dos páginas introductorias (“La quinta versión”) firmadas por Liscano y un estudio realizado por Gabriela Sosa. La introducción del autor y las notas de esta edición son posteriores en treinta años al texto. Forman parte de una operación de enraizamiento de la obra en su gestación carcelaria y marcan una ruptura del régimen ficticio de la narración. No es el narrador sino el autor el que escribe, o, un nuevo narrador investido de la autoridad del autor. A través de las notas en las que precisa, puntualiza, se detiene en algún detalle de la circunstancia de escritura, Liscano vuelve el texto poroso a una realidad que quiso esquivar durante los primeros años poscarcelarios, al mismo tiempo en que agrega posibilidades de bifurcación y ramificación a un texto que ya tenía íntimamente estas características.

Un año antes de la última edición se publicó la versión manuscrita de *La mansión del tirano* en *Manuscritos de la cárcel*<sup>509</sup> que descubre de manera definitiva la importancia de lo escrito en prisión. Los manuscritos que quedaron de *La mansión del tirano* plantean un problema en relación a qué es lo que se entiende por reescritura. He utilizado el término,

---

<sup>508</sup> Liscano, Carlos. *La mansión del tirano. Anotada por el autor*. Montevideo : Argumento, 2011. En adelante voy a citar esta edición.

<sup>509</sup> Liscano, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*, Edición y coordinación Fatiha Idmhand. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2010.

en esta tesis, en dos sentidos: uno amplio que refiere al acto de tomar palabras, ideas, personajes, situaciones ya presentados en una obra anterior y reelaborarlos; otro más restringido, que atiende al trabajo concreto de transformación de un texto previo (por ej. el cotejo de dos versiones de *La mansión del tirano*). Solo en el primer sentido, puede aceptarse que la versión que quedó es una reescritura de la anterior, dado que esta había desaparecido cuando el escritor la escribe “de nuevo”. Siempre se puede pensar que lo que escribe es otra novela. Desde el punto de vista de la crítica genética y la necesidad de rastros materiales que está en la base de su operativa, el manuscrito recuperado en los *Manuscritos de la cárcel* (2010) es la primera versión. También habría que precisar que es el resultado del pasar en limpio en hojas grandes lo que Liscano había anotado en “papelitos” de todo tipo. Esto explica que el texto tenga muy pocas tachaduras, enmiendas, supresiones, desplazamientos: todo el juego de operaciones cargadas de sentido para el geneticista que revelan la manera de trabajar del escritor. La dimensión de esa labor surge del cotejo del manuscrito con la versión impresa: la edición de 2011 reproduce con muy pocas variantes la de 1992.

El geneticista Alian Viala considera al manuscrito como un prisma que tiene tres funciones: ser el lugar de un trabajo, la matriz de un texto y su original.<sup>510</sup> Dice que el manuscrito es “el original” en el sentido de que es el estado primitivo por el que el texto pasa de los limbos cerebrales y pulsionales del autor a la realidad material y tangible de objeto visible y más o menos legible. (1991 : 98) En el caso de *La mansión...* tenemos un manuscrito que el escritor ha “limpiado” en capas sucesivas y, por lo tanto, la posibilidad de percibir su “trabajo” y su posible cercanía al inconsciente -si aceptamos que este aparece más en el primer trazo que en los siguientes- está acotada.

Aunque no estén visibles los estados intermedios, entre el texto manuscrito y la edición de 1992, parece que las operaciones que más realizó el escritor fueron las de recortar y suprimir, aliviar el lenguaje de referencias muy locales, aumentar las literarias e incorporar un registro de la actualidad social y política (por alusiones) y otro vulgar casi ausente en el manuscrito.<sup>511</sup> Es posible conjeturar que los cambios apuntan a hacer más digerible la narración para un lector no « cautivo », en un sentido literal, pues los primeros

---

<sup>510</sup> Alain Viala, “L’auteur et son manuscrit dans l’histoire de la production littéraire” en Michel Contat (Director), *L’auteur et le manuscrit*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991: 97.

<sup>511</sup> Me parece que en “El Informante” (1997) establece un procedimiento que es similar al que llevó a la versión editada de *La mansión del tirano* (1992): “Al comienzo yo informaba de corrido, pero después entendí que así estaba perjudicándome. Acaso por eso fracasé tantas veces. Yo debo tener divisiones, me dije, partes, tal vez secciones, capítulos. Quizá hasta un prólogo. No sé si también un epílogo. Se necesita un orden en la vida, un cierto orden. No mucho, pero sí un poco, algo, una pizca” (Ov1: 172).



lectores fueron otros presos, y que a partir de las reescrituras el texto “encerrado” no puede dejar de abrirse a los cambios que el escritor vive.

En el diario que Liscano llevó en Suecia se encuentran testimonios del trabajo de reescritura de *La mansión*...mientras escribía otros textos:

Luego he trabajado como galeote para terminar mi novela corta (habré de presentarme con ella a concursos en España) [se refiere a *Memorias de la guerra reciente*], y corregir y reescribir las 23 primeras hojas de “La Mansión”. Hoy acabo de dejarla en la Embajada de Nicaragua para que vaya por valija diplomática al concurso de novela de la Editorial “Nueva Nicaragua”. (Cuaderno 1, 2.6.87).

Terminé la novelita sobre “el dentista”. Está terminada, apenas falta copiarla prolijamente. Me han entrado dudas respecto a si este personaje no es hermano mellizo del de “Memorias...”. Deberé esperar. Intento preparar “La mansión” para la imprenta, pero no encuentro quien me preste un ordenador. Como los días pasan y se me van las vacaciones, no lo podré hacer después de agosto y quedará en intenciones. (Cuaderno 2, 27 de julio 88).

Ayer comencé a releer “La Mansión” por enésima vez (¿100, 200, 300 veces la he leído?). Y corrijo. Es posible de muchas correcciones. Quizá sea una suerte que no se haya publicado...(Cuaderno 2, 9.8.88)

Corregida “La Mansión” ha perdido (o ganado) 50 páginas. Mi novela en Uruguay [Se refiere a *Memorias...*] no ha tenido ninguna repercusión. Ni mis amigos que la han recibido y leído se han tomado el trabajo de darme una opinión sobre ella. (Cuaderno 2, 25.9.88).

En la 1ª semana de enero me llegó la computadora. He pasado ya en ella “La mansión” (Cuaderno 2, 4. 2. 89).

El 21 de setiembre de 1990 *Brecha* publica un fragmento de *La mansión del tirano*, todavía inédita: “El hombre dormido”. Se refiere a su novela como “salvaje”. La página tiene un recuadro de Liscano titulado “...Diré ahora lo que pienso”:

La mansión la arrastro desde hace 10 años. La he leído y corregido decenas de veces, siempre disminuyéndola. Nunca he opinado sobre ella por razones obvias. Pero diré ahora lo que pienso. En mi opinión *La mansión* es una novela primeriza; es una novela salvaje que se impone sobre el lector y lo mata o el lector la deja caer a las diez páginas. Me he empecinado en la ilusión de que es una de las mejores novelas escritas en el Uruguay en mucho tiempo. Es compleja más que difícil, y se sostiene de su propio discurso, no de la anécdota; solo requiere tiempo y atención para leerla. Hay en ella: un intento de variación sobre el mismo tema en el hombre que va

hacia el ómnibus, una descripción del infierno, una descripción de “Melancolía y tristeza de una calle” de De Chirico, una descripción de la “Tumba de los mártires” de Magritte, una descripción de un cuadro de Van Gogh, una descripción de un cuadro de Torres García, un personaje que se muerde la cola y discute con el autor de la novela, hasta quedarse con ella, una aventura de piratas, etcétera. Además, después de sus ciento y tanto de páginas, el lector entiende que en realidad no ha ocurrido nada, que todo podría volver a comenzar.

Recibió de Arca las pruebas de *La mansión del tirano*. Deja constancia del deseo de anotarla, como hará veinte años después.

Ahora, que es de mañana, estoy cansado y tendría mucho que hacer y no tengo ganas, he comenzado a corregir. Otra vez siento ganas de escribir notas a “La mansión”. Y me prometo a mí mismo que lo haré algún día. (Cuaderno 2, 6.3.1991).

*¿Cuál es el comienzo?*

Leyendo el diario escrito por Liscano en la cárcel el lector se entera de que hubo una “Historia de La mansión del tirano” que desapareció junto con la novela (1.6.82, 2010: 45).<sup>512</sup> Tal vez el epílogo con que fue publicada en 1992 (y en 2011) haya cumplido esa función, multiplicada después en entrevistas, algunos ensayos y microhistorias que integran la obra de autoficción de Liscano. El que escribe va elaborando un relato a pesar de que en su obra última cuestiona con insistencia la posibilidad misma de relatar. En las páginas introductorias de la edición de 2011 queda establecida esta secuencia: la primera novela fue mental, la segunda quedó perdida, la tercera se hizo pública en los *Manuscritos de la cárcel* (2010), la cuarta es la edición de 1992, la quinta: la reedición anotada por el autor.

Es importante la decisión de proporcionar elementos de esta historia antes o después del texto. En la edición de 1992, después de la lectura de la novela y de la frustración de toda expectativa que pudiera ligarla a una historia realista como el título podría hacer prever, el epílogo la anclaba en la cárcel y la historia reciente del Uruguay: la dictadura cívico-militar 1973-1985. Como señala Gabriela Sosa en la introducción de 2011 hay una evidente ambigüedad entre el deseo de que la obra fuera aceptada “al margen de su pasado

---

<sup>512</sup> También se puede leer en el “Diario de El Informante” en la entrada de la misma fecha. Hay una nota aclaratoria: “Había escrito Historia de La mansión del tirano, que desapareció cuando se llevaron los originales de mi celda” (2000 : 45).

y de sus anécdotas carcelarias” (2011: 221), según señala el autor en el epílogo y la información proporcionada sobre las peripecias “carcelarias” del texto. El epílogo cierra con la información : “Skanstull /Estocolmo/ Julio 1989”. Una de las preocupaciones de Liscano de esos años era el ser considerado por el valor de su literatura sin el aura que podía proporcionarle su condición de ex-presó político.

En 2011 el autor aparece al comienzo del libro, se interpone, se vuelve presente con 30 años de ejercicio de escritura. Enseguida de su prefacio, hay un estudio introductorio de una especialista en la obra de Liscano. Es una edición anotada: debería pertenecer al ámbito de la academia y sin embargo las anotaciones con ser detalladas y precisas no forman parte del registro de lo académico: dan cuenta de un grado de libertad y arbitrariedad que permiten considerar el conjunto, el texto y sus anotaciones, como una nueva reescritura.

El autor en el prefacio cuenta el origen, las etapas, las versiones. Es bastante singular su situación pues, irónicamente, crea una especie de duelo de geneticista: dice que Gabriela Sosa, la crítica responsable de la introducción, señala que el lector está ante la cuarta versión de *La mansión del tirano* y el autor argumenta que es la quinta porque agrega como primera la que fue mental, la que concibió en la “isla”. Una postura que atenta contra la reivindicación de la materialidad de la escritura a partir de la que trabajan los geneticistas y ancla el texto en el delirio. De esta manera elige, más que un comienzo, un origen: la trascendencia del Génesis, en lugar de la arbitrariedad y la contingencia de los primeros trazos.

El poner la fundación en la mente, hace que la narración quede ajena a pruebas y borradores, saltea las dificultades y lo azaroso del comienzo. Antes de escribir las posibilidades son infinitas, el empezar implica desechar un mundo virtual ilimitado para elegir un camino, con lo que esto significa de renuncia. Las palabras escritas al empezar no son el origen, son el contacto posible con un lector o con el autor mismo como lector. La escritura vuelve visible la alteridad.

Fue fundamentalmente a partir del retorno a Uruguay y del encauzamiento de su escritura en la autoficción, que Liscano desplazó el origen hacia un momento anterior : la “isla” en donde se produjo “la explosión de la lengua”.<sup>513</sup> Como señaló Pierre Bourdieu crear un origen es siempre un gesto cargado de sentido pues el origen es al mismo tiempo

---

<sup>513</sup> Liscano, Carlos. « Del caos a la literatura » en *Trazas y ficciones. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo : Asociación Psicoanalítica del Uruguay Volumen VII, 2007b.

punto de partida e inicio; principio y razón de ser, causa primera.<sup>514</sup> La identificación del delirio con el origen está dicha en el ensayo “Del caos a la literatura” (2007), en “El lector saltado” (2009) y confirmado en el prefacio que estoy analizando (2011). Este movimiento, tal vez tenga que ver con los años posteriores a *El camino a Ítaca* (1994) -una culminación como gran novela que relata-, en que Liscano fue buscando una nueva forma de escritura. Fueron vividos como años de esterilidad hasta que el autor se afirmó en la autoficción y comenzó una reflexión sobre la imposibilidad de contar que se continúa en el presente. En ese lapso, la escritura primera, carcelaria, pudo haber sido pensada como el momento del flujo, de la fecundidad sin trabas. El 18.6.82 anota en el diario de la cárcel que la novela salió “como un chorro incontenible” (2010: 86) .

En el epílogo citado, Liscano escribió que la versión que le fuera requisada en la cárcel era el “territorio de la nostalgia”. Dejaba así un vacío en el origen que funcionó como un mito para su escritura posterior. En la edición de 2011 colocó al delirio en el lugar del vacío. El cambio que produjo la escritura es del orden de la “conversión”. El hombre que la escribió empezó a ser otro. El delirio es el pasaje, ¿el trance? entre uno y otro. El autor parece colocar a la que llama *La mansión del tirano* primera en un lugar similar al de la Musa, pues la imagen mental permite suponer que cuando empezó a escribirla lo hizo como al dictado de aquella que ya estaba concebida entera en su cabeza. Como ha señalado Michel Foucault, en “Homero, Hesíodo o los poetas del siglo VI, el decir-verdad se autoriza, para presentarse como enunciación, formulación, manifestación de la verdad, de un poder que es siempre anterior o en todo caso exterior a aquel que habla (...) El poeta no comienza nunca sin invocar la divinidad de la Memoria. Memoria que deposita en él precisamente cierta palabra, cierta enunciación de la que será solo el portador”.<sup>515</sup> (trad. mía). El narrador de *La mansión del tirano* no realiza esa delegación de poder. La insistencia en establecer el origen en la novela “mental” me hace pensar en el mito de Atenea, la diosa que nació armada de la cabeza de Zeus.<sup>516</sup> Un parto masculino que elude la

---

<sup>514</sup> Traduzco y resumo de Bourdieu, Pierre, « L'illusion biographique » Anexo de *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil, 1994 : 81. Bourdieu plantea que « la historia de vida » presupone una coherencia y una direccionalidad que no son ciertas. Entre los presupuestos se encuentra la idea de que el comienzo es origen: “au double sens de pont de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, de cause première, jusqu'à son terme qui est aussi un but, un accomplissement (telos) ».

<sup>515</sup> Foucault, Michel. *Du gouvernement des vivants*. Cours au Collège de France. 1979-1980. Paris: Seuil/Gallimard, 2012: 48.

<sup>516</sup> Extraigo del *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (Barcelona : Buenos Aires, México : Paidós, 1984) en la entrada « Atenea » : « Atenea es hija de Zeus y de Metis. Esta se hallaba encinta y a punto de dar a luz una hija, cuando Zeus se la tragó. Hízolo por consejo de Urano y Gea, quienes le revelaron que si Metis tenía una hija, a continuación tendría un hijo, que arrebataría a Zeus el imperio del cielo. Llegado el momento del parto, el padre ordenó a Hefesto que le partiese la cabeza de

biología y sustituye la pérdida y el proceso de expulsar desde dentro por la violencia de una acción instantánea (el hachazo) que viene de afuera. Sin convicción religiosa, el gesto de establecer el origen revela una concepción trascendente de la literatura.<sup>517</sup>

### *La apertura del territorio*

Jean-Jacques Lecercle destaca la dimensión espacial del *incipit* : señala que lo que este abre es un espacio figural. El espacio izquierda-derecha de la secuencia y el de las opciones paradigmáticas.<sup>518</sup> Se pregunta “cuánto cuesta el primer paso”, propone tener en cuenta al autor y al lector y un nuevo modelo interpretativo articulado por dos proposiciones: la primera dice que toda secuencia lingüística o narrativa es una “cadena de Markov”, es decir una serie de estados finitos en la que el primer estado es fruto de una elección sin ninguna restricción, el segundo está restringido por el primero, el tercero por los dos precedentes y el último elemento de la secuencia está sometido a las constricciones máximas. La primera elección determina las otras: es, a la vez y sin paradoja, enteramente libre y enteramente determinante. La segunda proposición refiere a la manera de diferir el sentido de la cadena significativa (el lector marcha hacia delante y comprende hacia atrás).

Hay narraciones que cuentan una historia: admiten ser consideradas como una cadena que tiene un comienzo y llega a un desenlace a través de unos eslabones que pueden ser reconstituidos. *La mansión del tirano* no es un relato y por lo tanto no tiene esa forma de determinación, pero quien narra parece ser todo el tiempo muy consciente del condicionamiento que proyecta en la secuencia del discurso la elección de una palabra.

---

un hachazo (...). Preside las artes y la literatura, función en la que tiende a suplantar a las Musas. Sin embargo, mantiene una relación más estrecha con la Filosofía que con la Poesía y la Música propiamente dichas ».

<sup>517</sup> Una cita de Georges Gusdorf tal vez permita calibrar la densidad cultural del gesto: “Toute littérature, y compris la littérature du moi, est descendue du ciel sur la terre. Au commencement du commencement était le mythe, et les premières écritures furent des écritures saintes, évoquant avec autorité les grandes œuvres des dieux et les exploits des héros fondateurs de l’humanité. Au principe de toutes les civilisations se trouvent des révélations et intuitions sacrées, qui, en Orient comme en Occident, chez les primitifs de l’Afrique, de l’Amérique et de l’Océanie ou encore dans les peuplades des steppes de l’Asie, ont défini les horizons culturels et formulé les liturgies grâce auxquelles sera assurée l’heureuse continuation de la vie communautaire » (2010 : 95).

<sup>518</sup> Jean-Jacques Lecercle, “Combien coûte le premier pas? Une théorie anonciative de *L’incipit* » en Louvel, Liliane (Textes réunis et présentés par), *L’incipit*, Publications de la licorne, Université de Poitiers, 1997 : 15. « Ce qui l’*incipit* ouvre, en tant qu’annonce, visée et différance, c’est un espace, et un espace figural (c’est en cela que je me sens autorisé à l’affubler du titre de « calligramme »). Je vise par là l’espace gauche-droite, qui représente l’espacement, la temporalité propre à la séquence (les trois temps sont convoqués en même temps, dans le même espace, c’est-à-dire dans la même phrase), mais aussi l’espace des choix, des virtualités paradigmaticques, sur un axe haut-bas».

Andrea del Lungo, en su libro sobre el *incipit*, señaló una diferencia general en la manera de comenzar de la narración realista del siglo XIX y la “moderna” del siglo XX. La realista crea la ilusión de un inicio “natural” y para hacerlo hace que la voz surja a partir de un aura de silencio; la del siglo XX con su conciencia de la arbitrariedad del lenguaje y de las convenciones, tiende a borrar el acto de inauguración. Del Lungo ha llamado la atención también sobre el hecho de que la estética del fragmento relativiza la importancia del comienzo en el momento en que los ejes de la narración -espacio, tiempo, personajes- como sus categorías lógicas, se debilitan o se borran. En todos los casos, el inicio crea una expectativa y establece un “territorio” dentro de la literatura al marcar la pertenencia a un género, a una tradición y por lo tanto a un modelo de lectura.<sup>519</sup>

En “La frontière du commencement” Andrea del Lungo cita a *Molloy* de Samuel Beckett y al OULIPO : una obra, un autor y una estética que actuaron como modelos para Liscano.

Les romans de Beckett, par exemple, donnent l'impression d'être incommençables, notamment *Molloy*, texte qui problématise constamment l'acte de commencer, ou *L'innommable*, qui nie la possibilité même d'un commencement. Ailleurs, les oulipiens adeptes de la littérature à contrainte ont fait exploser la linéarité du texte par la multiplication virtuellement infinies de ses possibles.<sup>520</sup>

Fatiha Idmhand analizó la génesis de la obra de Liscano a partir de dos constricciones de índole diversa, pero que se superpusieron en la cárcel: una viene de la opresión disciplinaria del contexto, la otra del descubrimiento y la asunción de los criterios de creación a partir del establecimiento de normas y el juego del Oulipo.<sup>521</sup> Desde *La mansión del tirano* la obra de Liscano parece tejerse a partir de la conciencia de la productividad surgida a la vez de la sujeción a reglas (del lenguaje, de la literatura) y del dejarse ir de las palabras liberadas por la imaginación. En el diario que llevó en la cárcel, Liscano alude reiteradamente a su “método” de trabajo: la anotación de frases y después la asociación y el deslizamiento. (Escribe el 31.5.82, 2010: 79). *La mansión del tirano* crece

<sup>519</sup> Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.

<sup>520</sup> Andrea del Lungo, “La frontière du commencement: transitions, transgressions” en Christine Pérès (Coord), *Au commencement du récit. Transitions, transgressions*, Bélgica, Lansman, 2005 : 13. “Las novelas de Beckett, por ejemplo, dan la impresión de ser incomenzables, en particular *Molloy*, que problematiza constantemente el acto de comenzar, o *L'innommable*, que niega la posibilidad misma de un comienzo. Además, los oulipianos, adeptos a la literatura “à contrainte” han hecho explotar la linealidad del texto por la multiplicación virtualmente infinita de posibilidades”. (Trad. mía).

<sup>521</sup> Idmhand, Fatiha. “Escribir en la cárcel: una escritura *sous contrainte*” en *Manuscritos de la cárcel*. *op.cit.*

en pequeños ciclos y por ramificaciones no previsibles. La narración, sin ninguna referencia espacial, se propone a sí misma como un “territorio” al que parece poder entrarse casi por cualquier lado porque lo importante es la voz, el tono, los deslizamientos del significante y el sentido que envuelven al lector.

Quien se disponga a leer la novela llegará al *incipit* después de pasar por lo que Gérard Genette ha llamado el paratexto editorial que configura, según Andrea del Lungo, una “estrategia de apertura”. En principio el título insta un desvío: a poco de empezar la narración el lector se dará cuenta de que tendrá que entenderlo en sentido metafórico. La dedicatoria a Rodolfo Wolf, un amigo que leyó la novela en la cárcel, podría ser un indicio para la interpretación, si se conociera esta información. Después vienen los epígrafes y el conjunto parece una encrucijada de bifurcaciones con indicaciones que llevan a lugares diferentes. Liscano creó distintos soportes para que su obra circulara entre otros presos<sup>522</sup>: le pregunté si había incorporado los epígrafes a *La mansión...* en la cárcel y me contestó que creía recordar que en la versión robada de la novela estaba ya el acápito de Anatole France y el de Schiller-Goethe, pero que no estaba seguro. Los epígrafes de *La mansión del tirano* establecen los mojones (los límites y los sustentos) del mundo que así comienza a construirse. La novela tuvo cuatro y quedaron tres.<sup>523</sup>

Dice el primero:

Una serie de lemúridos, como por ejemplo los loris y los gálagos, se orinan en las palmas de las manos y después se frotan con ellas las plantas de los pies. Al saltar más tarde por las ramas, impregnan con su señal cada paso de su territorio. Tal comportamiento está siempre motivado por el deseo de señalar la propiedad personal para sí y para sus congéneres: “Aquí soy yo el dueño, ninguno tiene nada que buscar aquí.

El fragmento está tomado de *Las Islas Galápagos. Un arca de Noé en el Pacífico* del filósofo y zoólogo Irenaüs Eibl-Eibesfeldt<sup>524</sup> y anuncia una asunción consciente del poder.

El segundo, tomado de “Elsa”<sup>525</sup> de Felisberto Hernández, inscribe la obra futura en una noción terapéutica de la literatura, aunque no se agote en ella: “Yo quiero decir lo que

<sup>522</sup> Por ejemplo en la entrada del diario del 16.12.83 : He recibido las primeras críticas sobre el Cuaderno, entre ellas una escrita. El cuaderno –esto no recuerdo si ya lo anoté o no- contiene : “De: La literatura y Otros Cuentos”; “Del 75 al 83” ; “De : La edad de la prosa”; y “De: ¿Estará, no más, cargada de futuro ?”; además un Prefacio y un Índice”. (Subrayado del autor) (2010 : 104).

<sup>523</sup> Comunicación electrónica del 2.12.12.

<sup>524</sup> Figura en el catálogo del Penal de Libertad con el número 6566: Alianza, 1975.

<sup>525</sup> « Elsa » fue publicado en *La cara de Ana*, Mercedes, 1930.

me pasa a mí. ¿Y saben para qué?, pues, para ver si diciendo lo que me pasa deja de pasarme”.

El tercero es una cita de una carta de Friedrich Schiller a Goethe<sup>526</sup> y establece el rigor hacia sí mismo como una necesidad para el ejercicio de la libertad crítica: “A condición de no perdonarnos sistemáticamente a nosotros mismos tenemos la libertad de atacar todo: lo sagrado y lo profano”.

La página de epígrafes de la edición de 2011 tiene una nota en la que aclara que hubo otro tomado de las *Obras Completas* de Anatole France que sacó por no poder determinar exactamente la fuente<sup>527</sup>: “¿Quiere batirse a espada? No señor. ¿A sable, a cuchillo? No señor. Ya comprendo lo que usted quiere: quiere un duelo en la sabana. Consiento. Remplazaremos la sabana por una casa de cinco pisos. Está permitido esconderse en el follaje”. El autor comenta en la nota: “Para mí en esos renglones cabe todo el plan de una novela. O acaso de toda la literatura”. El fragmento exalta la imaginación y plantea a la literatura como desafío y creación absoluta. Parece un indicio relevante de las persistencias con que se trama esta literatura, que Liscano haya elegido como epígrafes de “El trabajo de contar” y “El trabajo de recontar” el fragmento de *Descripción de una lucha* (1904) de Kafka, que cito en « Los trabajos y los días » (Capítulo 3) que puede leerse como un manifiesto sobre el poder de la fantasía, pues el narrador ostenta su omnipotencia de demiurgo.

Cuatro epígrafes parece mucho: es como si le costara entrar en ficción o necesitara establecer las bases de su mundo con gran cuidado o necesitara subrayar la filiación con los libros citados o con los libros, a secas. La literatura es poder en la medida en que la escritura implica al mismo tiempo el autoconocimiento y la afirmación de la subjetividad (en tanto delimita el “territorio” del sujeto). La edición de 1992 agrega la división de la obra en dos partes. El título de la primera tiene resonancias religiosas: “El camino a la verdad”. El lenguaje del cristianismo convoca una tradición espiritual de trabajo consigo mismo, de búsqueda íntima, de confesión y penitencia para llegar a Dios. No hay fe en la obra de Liscano, pero sí el deseo de tenerla. El autor ha recurrido reiteradamente a metáforas religiosas<sup>528</sup> para nombrar la pelea interior. La indicación puede leerse en relación al lector: adentrarse en la obra es, irónicamente, un camino hacia la iluminación:

<sup>526</sup> En el catálogo del penal figura con el número 3464: W. Goethe y F. Schiller, *Epistolario*. (Elevación, 1946).

<sup>527</sup> Hay trece obras de Anatole France en el catálogo del penal. Con el número 2119 figura *Obras selectas* (Tomo 1).

<sup>528</sup> *La sinuosa senda* es el título del libro de poesía publicado en 2002 (Montevideo : Ediciones del caballo perdido).



una voz surge y, superando dificultades (el esfuerzo de comenzar, el olvido) encuentra su “senda” hacia esa “verdad”.

Foucault ha analizado la confluencia del pensamiento helenístico platonizante y el cristianismo en la noción de metanoia: el movimiento que realiza el alma sobre sí misma para ir de la oscuridad a la luz. El alma al acceder a la verdad del ser descubre su propia verdad. Y esto es así porque el conocimiento es un reconocimiento. En esta perspectiva la iluminación se realiza en la forma de reencuentro, de memoria recuperada.<sup>529</sup> Esa noción de ir hacia atrás para avanzar está planteada a distintos niveles de la novela. Además de en dos partes, la obra editada aparece dividida en capítulos. El primero: “I. Modestos orígenes de algunas cosas que acaban por ser esenciales” alude al ensayo satírico de Jonathan Swift *Una modesta proposición* (1729). Reinscribe lo que se va a leer en la literatura. La ironía no oculta la carga emocional del origen.

### *El comienzo*

Liscano decidió ser escritor cuando se dio cuenta de que no podía seguir avanzando con sus estudios de matemáticas en la cárcel. Es posible pensar que el comienzo de *La mansión...* es un puente tendido en su mente: un deslizamiento desde la abstracción matemática hacia una escritura -también muy abstracta en cuanto literatura- que se abre a una sensibilidad más concreta y conflictiva. El autor dejó constancia de la dificultad del comienzo y de su insatisfacción. Escribió en una anotación del diario de la cárcel del 13.9.82 :

El comienzo de LA MANSIÓN nunca me gustó –me refiero a su primera frase- y he cambiado tomando un poco el estilo de K. en EL PROCESO, pero con otro sentido, mucho más literal, haciendo bien notorio, desde el inicio, el carácter de juego que tiene toda la novela. El lector –casi todos los lectores- no se dará cuenta por supuesto, pero a mí me quitará la intranquilidad que esa árida frase (“A un hombre le sucede lo siguiente...”) me produce y que no destaca lo suficiente aquello que yo quiero y que es lo que el escritor, máximo tirano, se pone a jugar con sus muñecos y estos se le rebelan. El escritor juega, se entretiene, es la alegría y el dolor maravilloso de jugar un juego riesgoso, jugar con las imágenes y las ideas. ¡Ah, si tuviera cierta tranquilidad! (2010 : 92-93).

---

<sup>529</sup> Foucault, Michel. *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1979-1980*. Paris : Gallimard-Seuil, 2012 : 141.

El *incipit* es la zona que entra en la ficción propiamente dicha. Según Andrea del Lungo es un:

seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte; et surtout, lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques.

Tout commencement romanesque est une prise de position ; un moment décisif –et souvent difficile, pour l'écrivain- dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner les indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, diriger la lecture. Autant dire que, pour le lecteur, le commencement est un piège : seuil énigmatique de la fiction, passage dans un territoire inconnu, entrée dans un espace linguistique nouveau, *l'incipit* demande inéluctablement l'adhésion du lecteur à la parole du texte, ainsi qu'une implication émotive dans l'univers romanesque.<sup>530</sup>

Del Lungo observa también que el *incipit* es una unidad a determinar, según criterios variables. Dentro de ella, el *attaque* señala a las primeras palabras del texto. El término *attaque*, traducido: “ataque”, “embestida”, dice lo brusco del comienzo, pues el texto rompe con la continuidad de lo real. El *attaque* de *La mansión del tirano* parece suavizar la violencia del inicio con una forma condicional que coloca al lector ante un principio hipotético. Habrá una narración posible como hay diferentes vidas posibles. El paralelismo surge del diario que Liscano llevó en la cárcel. Anotó el 2.7.82: “Esta frase es como sacada de La Mansión: “Entre todas las vidas que uno creyó posibles se vive una, también posible...”. Esta oración la tuve años en la mente. De ella surgió una novela”.(2010: 89).

Cito para realizar un rápido cotejo entre la versión manuscrita y la de 1992-2011:

Versión manuscrita:

---

<sup>530</sup> Andrea del Lungo, *op.cit.*: 2003: 14. “umbral de doble sentido, vuelto a la vez hacia la palabra del mundo y hacia la palabra del texto ; y sobre todo, lugar de contacto, de reencuentro y de intercambio entre los deseos de la escritura y las expectativas de la lectura, en el que se concentran diversas estrategias con implicaciones poéticas, estéticas y temáticas. Todo comienzo de novela es una toma de posición; un momento decisivo -y por lo general difícil para el escritor- para quien las apuestas son múltiples, dado que debe legitimar y orientar el texto, dar indicaciones genéricas y estilísticas, construir un universo ficcional, proporcionar informaciones sobre la historia: dicho brevemente, dirigir la lectura. Así como para el lector el comienzo es una trampa: umbral enigmático de la ficción, pasaje en un territorio desconocido, entrada a un espacio lingüístico nuevo, el *incipit* requiere ineluctablemente la adhesión del lector a la palabra del texto, así como una implicación emocional en el universo novelesco”.

Si es cierto lo que se dice, una agradable mañana de fines de otoño alguien se entretiene jugando con un hombre; si se atiende a las cosas que comenzaron a ocurrirle. Y no sería esta la primera vez que ello le sucede. O tal vez no fuera el mismo hombre y entonces sí, esta sería la primera vez. En todo caso es muy parecido al anterior. Al otro ya se lo han llevado. Al hombre le ocurre lo siguiente: sale de su casa y camina hacia el ómnibus. (2010: 115)

1992 - 2011:

Si es cierto lo que se dice, y solo en caso de serlo, una agradable mañana de fines de otoño alguien se entretiene jugando con un hombre. Si se atienden a las cosas que comenzaron a ocurrirle a este hombre.  
Al hombre le ocurre lo siguiente: sale de su casa hacia el ómnibus. (2011: 57)

Es evidente la mayor síntesis de la versión 1992-2011. Entre otros cambios más o menos importantes, subrayo dos: el agregado “y solo en caso de serlo”. En la edición anotada, el autor puntualiza que el comienzo remite a la fórmula de los teoremas “Si y solo si” y que eligió “una escena elemental como principio” porque “era algo que me parecía que podía dominar” (2011: 57). Y la desaparición desde la edición de 1992 de la oración: “Al otro ya se lo han llevado” que crea en el manuscrito un clima inquietante y ominoso. El agregado y lo suprimido parecen reafirmar el carácter abstracto de la narración. Esta opción de la reescritura se mantiene en términos generales en el conjunto de la novela, al mismo tiempo en que se introducen imágenes pertenecientes a un mundo vulgar y concreto.

El *incipit* puede informar sobre la referencia (una manera de suavizar el abismo de la entrada en literatura) y/o la ficción (Del Lungo, 2003: 168). Se puede decir que el comienzo de *La mansión del tirano* no informa en ninguno de los dos planos en tanto no establece un lazo explícito con el contexto en que surge ni dice nada que se pueda tomar como guía para la ficción. Sin embargo, es posible considerar que su manera de remedar la fórmula de un teorema es un modo de instalar la incertidumbre en la narración. La hipótesis exigiría una comprobación, pero la literatura no puede probar nada: la voz que surge tímidamente, enunciando una suposición, demostrará su potencia en su perdurabilidad.

Acordándome de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, diría que el de *La mansión...* es casi un no comienzo: una suspensión de la acción y de la descripción que tiene mucho de comentario. Como señalé antes, en la versión manuscrita el narrador introduce una acción ya sucedida : “Al otro ya se lo han llevado”. En este sentido el comienzo es *in media res*, de una manera muy particular, porque no hay un desarrollo de la

acción sino el inicio del planteo de una hipótesis y un comentario que arrastra como encriptado el suceso: el otro fue llevado, sin que se aclare por quién ni en qué situación, cómo o por qué. Solo avanzada la narración el lector podrá pensar que ese otro es parte del sujeto que narra.

“*Volver a empezar*”

El comienzo pone en escena el acto de la creación en un mundo sin nada: solo la mente que se propone producir una imagen “simple”. El hombre preso logra existir porque piensa, pues hacer trabajar la mente y desatar la imaginación le permitirá organizar una nueva identidad de creador. La voz narrativa, en tiempo presente, establece la simultaneidad: algo está sucediendo ante los ojos de quien lee. El presente crea la materialidad del discurso sin tiempo y el pasado remite al o los “héroe(s)” y sus historias: “al otro se lo llevaron”. Si consideramos la caracterización de Gérard Genette de la voz a partir de las nociones de tiempo, persona y nivel<sup>531</sup>, parecería que lo que está especialmente subrayado en *La mansión del tirano* es el nivel de la enunciación. Ese narrador que oscila entre la primera y la tercera persona llega a concretarse en algún personaje con muy pocos rasgos de identificación, ni siquiera un nombre que lo asiente en un mundo conocido (Hans, Franz, M), que se transforma rápidamente en narrador con el mismo nivel que la voz inicial.

El juego de la metalepsis<sup>532</sup> es permanente. Los modelos pueden ser: la *Comedia humana* de Balzac (en el catálogo del Penal de Libertad figuran 26 libros de Balzac: 2008 al 2033), *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello (n° 2804 en el catálogo). El *Tristram Shandy* de Sterne que compró en Barcelona, en 1986, en el primer viaje que hizo desde Estocolmo.<sup>533</sup> En la cárcel había leído el *Viaje sentimental* (n° 2661 del catálogo).

Cuando el narrador piense escenas, que le permitan salir de la duplicación infinita del hombre que actúa y piensa que actúa, cada escena será la concreción de un comienzo : un espacio virtual que exige además del creador y su voz, actores y espectadores. Serán tres: el hombre que duerme (y sueña), el que trabaja, el que juega. Los modos verbales

<sup>531</sup> Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1991.

<sup>532</sup> Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004: 5. Genette establece la diferencia con la metonimia y señala que « considera razonable destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación -al menos figural, pero en ocasiones ficcional (...) - de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación ».

<sup>533</sup> Comunicación electrónica del 5.12.12.

variarán del indicativo al condicional y al subjuntivo, es decir de la afirmación a la posibilidad y el deseo, y los tiempos irán del presente al pasado y el futuro. La voz narrativa se desplaza en el tiempo, mira las escenas en su transcurso, como ya contadas o por contar.

En la segunda escena, un hombre trabaja un domingo en su casa arreglando una silla. “Realiza un trabajo casero, se *entretiene*; tal vez sea una persona de esas que gustan de hacer reparaciones en la casa...” (2010 : 118). En la tercera escena, la del hombre que juega: “En esta mano El Hombre ha de esmerarse, no puede pasar los nueve puntos, para no perder, pero también para poder seguir jugando, que es lo que lo *entretiene*” (2010 : 122-123). [Cursiva mía]

Cada uno « se entretiene » como el « alguien » del principio lo hacía con « un hombre ». El que se entretiene puede estar haciendo tiempo esperando algo. Hay una duplicidad en la acción de la que el diccionario da cuenta. El de la Real Academia dice que “entretener” es: “1. Distraer a alguien impidiéndole hacer algo. 2. Hacer menos molesto y más llevadero algo” y en su 5ª acepción: “Mantener (conservar)”. La narración se abre a la escena de la creación: el titiritero y su títere, el autor y su personaje. Si tenemos en cuenta los sentidos señalados del verbo, tal vez se pueda pensar que la ficción que se está creando “distrae” del recuerdo (que puede ser demasiado perturbador) y que, como señala la 5ª acepción, esta sea una manera de mantenerse, de conservarse como sujeto. Algo pasó (“se lo llevaron”) y eso quedó en un lugar del pasado. La narración es el tiempo de la asimilación y de la reconstrucción interior.

El hombre preso no quería contar una historia y no quería o no podía contarse su historia. El lector participa de un acto de creación. Presencia las decisiones, las elecciones, las dudas del narrador. Por ejemplo, una de las veces que cuenta la pelea con el guarda: “El guarda me devuelve los diez pesos, voy al asiento, pienso en la escena con la que no he podido, mantengo el trineo en reserva, recuerdo el no a la ballena...” (2010 : 117). No “puede” narrar la escena, por eso siempre está inconclusa y vuelve a ella una y otra vez; y al mismo tiempo hace explícito el mecanismo de selección de la narración. Antes había señalado de qué manera las palabras arrastran a otras palabras. Por eso no usó la palabra “trineo” para decir que corrió rápidamente hacia el ómnibus.

El conjunto de variaciones que se abren con el inicio (el hombre que sale hacia el ómnibus y las escenas) pueden pensarse como un recurso mnemotécnico: el sujeto que dice avanza y recapitula. La mente aislada tantea, adelanta palabras y vuelve hacia atrás a ensayar de nuevo. La misma situación es anunciada y contada de manera resumida y

expandida en diferentes oportunidades.<sup>534</sup> *La mansión del tirano* comienza varias veces, o más precisamente, reiteradamente se repliega sobre sí y vuelve a referirse al comienzo. Esto sucede siete veces. Otra manera de plantearlo es pensar que el narrador realiza seis nuevos ensayos, versiones, variaciones del inicio. El *incipit* termina cuando la narración deja de recomenzar.

Voy a citar los comienzos cotejando el manuscrito (2010) y la edición de 2011 (si hay alguna diferencia con la de 1992, lo señalo)

#### El primer comienzo

1a.

Si es cierto lo que se dice, una agradable mañana de fines de otoño alguien se entretiene jugando con un hombre; si se atiende a las cosas que comenzaron a ocurrirle. Y no sería esta la primera vez que ello le sucede. O tal vez no fuera el mismo hombre y entonces sí, esta sería la primera vez. En todo caso es muy parecido al anterior. Al otro ya se lo han llevado.

Al hombre le ocurre lo siguiente: sale de su casa y camina hacia el ómnibus. (2010: 115)

1b.

Si es cierto lo que se dice, y solo en caso de serlo, una agradable mañana de fines de otoño alguien se entretiene jugando con un hombre. Si se atienden a las cosas que comenzaron a ocurrirle a este hombre.

Al hombre le ocurre lo siguiente: sale de su casa hacia el ómnibus. (2011: 57)

Remito al análisis realizado de este primer comienzo. Agrego:

1a : Establece la duplicación posible : la duda si es el mismo hombre al que le suceden las cosas u otro. « Al otro ya se lo han llevado » .

El segundo comienzo :

2a

El comienzo es lento y un tanto arduo, pero ya existe un abandono al empezar. Las cosas ahora son distintas. A un hombre le ocurría que salía y caminaba hacia el ómnibus. Pero está resultando que el hombre sale, camina, piensa, piensa que piensa. (2010 : 116)

2b.

---

<sup>534</sup> El hombre que sube al ómnibus tiene una pelea con el guarda que dice que no tiene cambio. Alguien intermedia y le da el dinero que necesita. El narrador no se acuerda del nombre en primer momento, solo un poco después recordará. Por ejemplo: Después que cuenta que sube al ómnibus, sigue: “Problemas con el guarda. Precioso momento desperdiciado con el guarda. Otra persona, que no conozco, se pone de pie, se acerca, resuelve, me sonrío, voy a sentarme. Aún no he podido pensar la escena. Con el guarda ocurrió así...” (2010: 117).

El comienzo es lento y un tanto arduo, pero es un comienzo, lo cual para ciertas actividades es esencial. Además existe un abandono al comenzar (un hombre se va de su casa), las cosas ahora son diferentes. A un hombre le ocurría que salía y caminaba hacia el ómnibus. Pero se está derivando a que el hombre sale, camina, piensa y piensa solo en eso (2011 : 59).

Al contrario de lo que señalé en el cotejo, en general, entre la versión manuscrita y la impresa, en este caso es más desarrollada la impresa. El narrador se extiende en el comentario generalizante e irónico.

2a : una reflexión sobre la manera de comenzar. La ambigüedad en « existe un abandono » : un abandonarse, una manera lánguida, o un abandono en otro sentido : « al otro se lo han llevado ». El abandono de otra vida posible encarnada en ese otro.

2b : Despeja la ambigüedad de la manuscrita : aclara que el abandono es el del hombre que sale de su casa hacia el ómnibus.

El tercer comienzo :

3a.

Hoy es una agradable mañana de otoño en la que hace rato alguien se está entreteniéndose con un hombre. Es evidente. Y por segunda vez. Quizá no sea el mismo hombre de la vez anterior, pero en todo caso es muy parecido. Ligeramente diferente. Al otro se lo llevaron. Se ha visto –él lo ha venido viendo- que el hombre sale de su casa con destino al ómnibus. También se ha visto que esto que ocurre podría decirse de otra manera, podría tener otra forma. El hombre sale de su casa, pone el pie fuera de ella –cualquiera de los dos- y se dispone a recorrer las dos cuadras que lo separan de la parada. Lo fundamental del trayecto –ha concluido- está en hacer y pensar en lo que se hace y, por tanto, pensar en que piensa, lo que lo obliga a ir pensando que va pensando. Y pensando. Y ha decidido variar, hacer una variación mediante el recurso de introducir, en su oportunidad, una escena donde suceda algo. Tiene que ser una escena común, donde ocurra algo común con un hombre común, se dice (2010 : 120).

3b.

Es evidente que alguien está entreteniéndose con un hombre en esta agradable mañana de otoño. En general lo fundamental ha sido visto. El hombre sale de su casa, pone un pie fuera de ella -cualquiera de los dos- y se dispone a recorrer las dos cuadras que lo separan del ómnibus. Es normal. Como de todas maneras no puede evitar ir pensando en el trayecto, ha tomado la decisión de las escenas. El proceso de eliminar buscando simplificación obliga a tomar medidas drásticas. Habrá una escena sí y no varias, pero se evitará casi todo el trabajo de selección que conduce a la que será definitiva (2011 : 67).

Hay un movimiento de expansión si se considera cada una de las versiones en relación a sí misma. Se amplía el comentario. Cada una mantiene su congruencia interna: en 3ª, “al otro se lo llevaron” / en 3b, se mantiene la supresión. Si se cotejan ambas, la impresa es más sintética.

3a : La narración se refiere a lo ya recorrido en términos temporales: “hace rato”

Acentúa el juego de posibilidades: cualquiera de los dos pies. Esto se mantiene en la versión impresa. La necesidad de que la escena y el hombre introducido sean “comunes”.

3b : El discurso es más argumentativo : “Es evidente... “, “lo fundamental ha sido visto”.  
Suprime la noción de normal. Establece que busca “simplificación”.

Cuarto comienzo :

4a.

Para empezar haré así : Todo simple, ni una sola ballena en el asunto. No. Empiezo así : M sale de casa -M ahora soy yo- con la intención de tomar el 306. Tomar el 306 significa usar el vehículo público, coche colectivo, que viene, hay que hacerle una seña extendiendo el brazo, se detiene, abre la puerta o puertas, sonido de aire que escapa, sistema hidráulico o algún sistema, mecánica, puerta abierta y uno sube, asciende, trepa desde el hormigón o la vereda a la plataforma por una escalerita, todo eso. Bueno, la intención es tomar el 306 (2010 : 121).

4b.

Para empezar haré así. Todo simple, ni un animal en el asunto. No. Empieza así : M sale de casa -ahora M soy yo- con la intención de abordar el vehículo público conocido como *El 306* (\*), número que muestra adelante, atrás y en los costados. Esto significa esperar a que llegue, se detenga, abra la puerta o puertas, sonido de aire que escapa, sistema hidráulico, otros sistemas, puerta abierta, uno sube, trepa desde la vereda a la plataforma por una escalerita. Infinidad de operaciones.

La intención sigue siendo viajar en el 306 (2011 : 69).

(\*) Edición 1992 : « el 306 ».

Las versiones 4a y 4b tienen casi la misma extensión (hay 6 palabras menos en la 4b). Con respecto a los comienzos anteriores, hay una doble especificación: del narrador (ahora es M) y del ómnibus (ahora es el 306). Es significativo el cambio de la palabra “ballena” (4a) por “animal” (4b). Tiene que ver con el arrastre de la palabra: “ballena” abre un mundo (una serie de asociaciones) que el narrador quiere controlar y no alcanza decir “no”, sino que es necesaria la supresión. Si se comparan las oraciones que cierran el párrafo, en la 4b incorpora la expresión “sigue siendo” que introduce el presente de la enunciación.



Quinto comienzo :

5a.

Puede aceptarse sin dificultad que alguien se está malentreteniendo otra vez con un hombre, desde el momento en que se reconoce explícitamente que lo único que de él se sabe es que sale de la casa hacia el ómnibus y comienza a contarse cosas que pudieran haberle ocurrido. Nada permite suponer que sucede más de lo que sucede, de lo poco que sucede. Y, en cambio, así se hace, ya que el hombre estaba en su casa y salió, sin ninguna prevención, normalmente, a tomar el ómnibus, pensando algo. Puede decirse que hay otra manera de exponer los hechos y es la razón que da cabida al resto.

Sería entonces : yendo hacia el ómnibus, desde su casa, un hombre conoce todo lo que va a ocurrirle. Estos sucesos son : caminar, pensar en lo que hace y, por lo tanto, pensar que se piensa. Y que se piensa. Etcétera. Y pensar, paralelamente, una escena en la que alguien, una persona, hace algo. También ocurre que mientras espera, durante unos instantes, no puede evitar la vívida, la oscura y tierna sensación de ballena que ha sido una constante personal de muchos años. Él la evita retardando su partida (2010 : 124-125).

5b.

Puede aceptarse sin dificultad que alguien está malentreteniéndose otra vez con un hombre desde el momento que se reconoce explícitamente que lo único que de él se sabe es que sale de la casa hacia el ómnibus y están contándose hechos que pudieran haberle sucedido. Nada permite suponer que sucede más de lo que sucede, de lo poco que sucede. Sin embargo así se hace. Puede argumentarse a favor de esta última conducta diciendo que siempre hay otra manera de exponer las cosas, que siempre la verdad tiene distintos modos. Es la razón que da cabida al resto, y es suficiente. Podría agregarse que, siendo lo que sucede tan escaso, y no habiendo necesidad ni obligación de conformarse con lo poco real existente, es lícito suponer, inventar y hacer añadidos. Pero este argumento parece de menor peso que el anterior, el que destaca la distancia radical entre el modo de ocurrir y el modo de exponer. También es cierto que no es una obligación exponer, comentar, andar diciendo, modificar lo real, o por lo menos intentarlo. No hay una norma que indique esa conducta, nadie debe algo. Pero alguna cosa ha de contarse, a nadie le gusta que no le cuenten nada.

No se ha dicho, por razones ya expuestas, que mientras espera el ómnibus, durante un instante muy breve, el hombre no habrá de poder evitar la vívida, oscura y tierna sensación de ballena que ha sido una constante personal suya durante muchos años. Por fin consigue evitarla retardando su partida desde la casa para no tener que esperar en la parada, así como de ese modo también evita los quelonios, el trineo, la bicicleta y otras esencias que lo mueven, aunque quizá no logre escapar de algunas ellas. Baste por ahora (2011 : 71-72) [Subrayado mío]

Las dos versiones son más modales en relación a los comienzos anteriores: « malentreteniendo » establece un juicio que no estaba antes y « de lo poco que sucede », una calificación que no estaba. La versión impresa es más expandida. Lo subrayado indica

lo agregado. Es también más argumentativa (un rasgo que había señalado anteriormente) La reescritura parece subrayar ese aspecto de opinión. A diferencia del cuarto comienzo, mantiene el término “ballena”, pero queda más diluido en relación a la versión manuscrita al colocarlo en un eje de sustituciones posibles: “quelonios”, “trineo”, “bicicleta”. El eje es dual: está en la línea de los animales (“ballena”/“quelonios”) o de los transportes (“ballena”/ “trineo”/ “bicicleta”).

Sexto comienzo :

6a.

Ocurre un hecho, camina un hombre hacia el ómnibus ; de su casa a la parada. Es un hecho. No es un gran hecho, pero es un hecho.

Otra forma de decir el hecho -otra manera en que podría ocurrir- es la siguiente. Un hombre sale de la casa y desea pensar una escena. El hombre es M. Él mismo se busca un nombre, una letra, para designarse. Cualquier letra, se dice, la M está después de la L y antes de la N. M está bien. Soy M y pensaré una escena como si silbara. (2010 : 126-127).

6b.

Voy caminando a la parada, es un hecho. No es un gran hecho, pero es un hecho. Dadme un hecho y conoveré al mundo. Las escenas han tenido pequeñas explosiones sin ruido, como el brotar de un bosque en primavera, se expanden. Me veo, se ve al famoso M caminando hasta la parada del ómnibus de ese modo, como si silbara. (2011 : 74-75). [Subrayado mío].

Después del comienzo anterior, expandido, este sexto comienzo realiza el movimiento inverso : la contracción. Esa tendencia a achicar se mantiene en la reacción entre la versión manuscrita y la impresa.

En 6b el narrador acentúa la ironía con la cita implícita de Arquímedes y calificar a M de “famoso”. En esta versión más sintética que la manuscrita, explica lo que sucede con las escenas: se expanden.

Séptimo comienzo :

7a.

Lo más útil será decir : Un hombre ha partido desde su casa y entre todas las cosas que puede pensar, imagina una escena donde un hombre común hace algo común. Y no dejaré entrar en esto la polémica de cómo definir un hombre común. No serviría decir que no tiene, por ejemplo, una ballena porque ¿qué hacer entonces sin la ballena dentro del alma ? (2010 : 128)

7b.

Ha sido trabajoso llegar al punto y es discutible si se ha acertado o no en el procedimiento. Si bien todo tiene preámbulos y antecedentes, no todos los

preámbulos son dignos de atención. Lo más útil, tal vez, sería haber dicho las cosas como son. Presentar los desnudos hechos en toda su contundencia, más o menos así : un hombre ha partido de su casa para no regresar nunca más. He ahí una historia suficiente y sin preámbulo (2011 : 75).

La versión impresa es un poco más expandida y está más en el sentido argumentativo que señalé antes (las dos oraciones introductorias). Se mantiene, en la impresa, la supresión de las nociones de “hombre común” y “ballena”. Se pierde el juego sutil entre el « hombre común » y « la ballena ». ¿El hombre común puede tener una ballena en el alma ?

La versión impresa agrega una imagen contundente : « un hombre ha partido de su casa para no regresar nunca más”. A partir de que el narrador toma conciencia de ese hecho, todo lo anterior puede considerarse “preámbulo” o “antecedente”.

Después del séptimo comienzo, la narración logra desprenderse de su « volver a empezar » para que Hans (el narrador personaje creado por la voz narrativa) emprenda un sinuoso y espiralado viaje hacia el “árbol”. Camina, juega con las escenas “sin asignarles ninguna importancia” y va a ser impulsado por una frase que no está en el *incipit* y que tendrá un extenso desarrollo: “He recorrido ilimitados caminos de fierro”.

En la versión manuscrita los comienzos se suceden desde la página 115 hasta el primer párrafo, incluido, de la 130. En la edición de 1992, esa primera unidad del texto llega a la página 34 en el cuarto capítulo en que se divide la novela.<sup>535</sup> En el manuscrito, el *incipit* excede la escritura del primer día. Un poco antes de terminar, en la página 128, después de narrar una variante resumida de la escena del hombre que juega que trae la imagen de la muerte y que se corta con una nueva pregunta por el sentido de estar en un lugar, de hacer algo y que se resume en el final “¿Por qué yo, por qué todo? Eso, por qué por qué” está la primera fecha del manuscrito: 12.3.84.

Además de ese movimiento hacia atrás, hay otro juego de reiteraciones-interrupciones que pautan el ritmo entrecortado del *incipit*. Como en una pesadilla, las escenas se cortan porque quien las protagoniza no puede dejar de detenerse y preguntarse por el sentido de su existir y su hacer. « Recién comenzó a serrucharla, hace minutos. De pronto, El Hombre que Trabaja se inmoviliza. Mira un poco vagamente hacia delante: ¿Qué hago yo aquí?, piensa » (2010 : 118). La pregunta sobre el sentido es un *leitmotiv* que anula la posibilidad de contar.

---

<sup>535</sup> Se corresponde con la página 79 de la edición 2011.

Las interrupciones y las reiteraciones tienen que ver con la dificultad de recordar dicha en diversas oportunidades : el olvido momentáneo del nombre de la persona que ayuda al narrador en el ómnibus (Estévez), de la calle por la que Hans camina en el sueño y del nombre del otro que está en la cama. La narración ronda situaciones y lugares, pero hay algo que impide que se llegue a captar enteramente la escena siempre interrumpida por el olvido de algo o una pregunta sin respuesta. Cuando narra por primera vez la escena del hombre que sueña se acuerda de que hay un hombre en su cama:

Esta calle se llama de alguna manera, se llama así...¿Cómo se llama? No me acuerdo...Pero yo sé, hace treinta años que la conozco, más allá está la tabacalera, siento el aroma. Es claro, esta es la calle que está durmiendo en mi casa. ¡Cómo? Ah, ya sé, hay alguien en casa. Y yo aquí. Ahora me doy cuenta, hay una persona, un individuo en casa, en mi cama. Y esta calle. Un tipo allá y yo sin poder acordarme del nombre » ( 2010 : 119-120).

Cuando cuenta la escena del hombre que sueña por segunda vez el que narra es Hans:

Ahora resulta transparente, piensa, yo no me acuerdo exactamente cómo se llama esta calle porque en casa hay alguien. Pero la conozco. Yo estoy aquí y él sabe que no puedo recordar el nombre...Un momento, se dice, ¿cómo es que hay un hombre en mi cama, entre mis sábanas? Porque es evidente que es un hombre. Y yo no puedo recordar...Si pudiera acordarme lo del individuo ese sería otra cosa. Yo no estaría aquí y él vería que me olvido fácilmente de los nombres. No, pero no es así. Yo debería pensar de otro modo. Hay una ballena en alguna parte. ¡No!, nunca. De otro modo que ese. El duerme tranquilo porque no estoy yo, pero si estuviera recordaría bien esta calle » (2010 : 124).

El olvido está ligado a la conciencia dolorosa de la presencia del otro en la cama, es decir, a la historia quebrada del autor. El otro que ocupa el lugar de quien narra es una imagen de la vida que tuvo o que podía haber tenido. Tal vez sea posible pensar que si la vida no se hubiera quebrado, el recuerdo podría fluir. El nombre de la calle es anterior al quiebre, a la “caída” y la duplicación que se genera en el discurso. A través del sueño el narrador recupera fragmentos del barrio de la infancia de Liscano. No aparece mencionada La Teja pero el movimiento de Hans que tiene como referencia el « cementerio » la alude.

*Tomar la palabra*

*La mansión del tirano* crea una voz narrativa que toma la palabra de manera aparentemente ilimitada. La tentación de omnisciencia y la imposibilidad de realizarla es uno de los ejes de la obra. A la voz innominada le roban parcialmente el poder, el derecho a decir, el lugar desde el que asume la universalidad y la autoridad del discurso: los personajes M o Hans que se transforman en narradores. Esa voz existe en conflicto, pues debe lidiar con la indocilidad de los personajes. En algunos momentos las historias surgen en diálogo: el de los niños o el que se produce entre Hans y el tirano. La voz está siempre en tensión y disputa y cambia de lugar, de perspectiva y de rango. En otras obras, la voz puede identificarse con un personaje que narra como es el caso de Vladimir en *El camino a Ítaca* o, en los textos de autoficción, superponerse parcialmente a la de un sujeto que tiene el nombre del autor. El tomar la palabra es el gesto que persiste.

Como en *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello los personajes se rebelan contra su creador. Así, el posible desarrollo de una historia se transforma en una enunciación dividida y multiplicada. Tal vez la mejor caracterización de esa voz sea la manera de nombrarla que, según testimonio del autor en el diario, crearon los presos que leyeron la novela: “el Invencionista”.<sup>536</sup> Durante 1986, en Estocolmo, Liscano escribió el “Diario de Hans” que quedó inédito hasta su incorporación a la edición anotada de *La mansión del tirano* (2011). Una pequeña introducción al texto dice: “En algún momento creí que sería capaz de continuar toda mi vida trabajando en *La mansión del tirano*, desarrollándola. Tal como yo la he soñado, la voz que cuenta podría llegar a narrar “todas las cosas” (2011: 233).

En *La mansión del tirano* no hay fechas ni un tiempo interno medible: no sabemos cuánto tiempo pasó entre el comienzo y el final. El tiempo es el del cosmos : “una alegre mañana”. Impera el aquí y ahora de la enunciación. En el comienzo la narración oscila entre la primera y la tercera persona. Empieza en tercera persona y a partir del cuarto párrafo comienza el ir y venir:

Versión manuscrita:

Lo que al hombre sucede es que sale y camina.  
Lo que puede sucederle, lo que le está sucediendo, es que al salir de la casa hacia el ómnibus, piensa que sale de la casa hacia el ómnibus y que va, precisamente, que va hacia el ómnibus y, además, pensando que piensa.  
Salir y caminar. Es todo.

<sup>536</sup> En el diario de la cárcel, la entrada del 31.5.82, *Manuscritos de la cárcel, op.cit.* : 81.

Salgo, camino y pienso y, al pensar, pienso que pienso, se dice. Es elemental. Si estaba, y salí, y camino, y pienso, y es solo eso lo que pienso, es demasiado elemental.

Pero las cosas no son tan sencillas. O pueden no serlo, como se verá. (2010: 115).

Versión 1992- 2011:

Lo que al hombre le sucede es que sale y camina. Lo que puede sucederle, lo que le está sucediendo, es que al salir de la casa piensa que sale de la casa hacia el ómnibus y que va, de modo preciso, que va hacia el ómnibus y, además, va pensando que piensa.

Salgo, camino y pienso y, al pensar, pienso que pienso, dice. Es elemental. Si estaba, y salí, y camino, y pienso, y es solo eso lo que pienso, es demasiado elemental. Además puede ser aburrido, se dice. Es claro que el hombre no quiere aburrirse ni aburrir. Ni ser elemental. Pero las cosas no son tan sencillas. O pueden no serlo, como se verá (2011: 57).

En este fragmento, la versión 1992-2011 se expande al introducir el tema del aburrimiento que no estaba en la manuscrita. Tal vez la incorporación surja del nuevo lector que el autor debe considerar una vez salido de la cárcel. Pero lo que me interesa es el juego entre las personas del discurso. En la versión manuscrita realiza la intermediación entre la tercera y la primera persona con el infinitivo: “Salir y caminar. Es todo”. Después aparece la primera persona: “Salgo, camino y pienso y, al pensar, pienso que pienso, dice”. Al final de la oración, el « se dice » o “dice”, según la versión, la vuelve referida, algo dicho por otro, que es también el yo.

En la versión impresa, un poco más adelante, para abundar en la manera sutil de plantear el desdoblamiento entre la primera y la tercera persona:

Todo podría volverse más interesante, o complejo, si además de salir, caminar y pensar, y pensar que pienso, pensara en algo distinto a lo que voy haciendo. Si pensara por ejemplo, se dice, una escena. (2011: 58).

La forma verbal “pensara” del presente del subjuntivo corresponde tanto a la primera como a la tercera persona del singular. La primera aparición, al lado de “pienso” en primera, presupone también la primera persona; pero cuando se reitera, en relación al “se dice”, parece imponerse la tercera.

*La matriz*

La afirmación del narrador “Hay comienzos difíciles, este es uno de ellos” (2011 : 59) no está en los manuscritos y señala una de las líneas de transformación que revelan el carácter de “matriz”, más que de “borrador” de la versión manuscrita, pues, a partir de esa afirmación, el narrador de la edición de 1992-2011 reflexiona sobre lo reflexionado en los manuscritos. La frase agrega distancia en el sentido de mirar de lejos y también de enfriar, de volver más leve aquella materia incandescente que se trasluce en la manuscrita. La primera acepción de “matriz” es útero. Rescato entre las otras que da el Diccionario de María Moliner: “molde”, “utensilio hueco con que se graba una imprenta que queda en relieve”, “establecimiento primero que ha dado origen a los otros que constituyen una red”. En todos esos sentidos *La mansión del tirano* es la matriz: es el momento de la gestación del escritor que constituye en su nacimiento el modelo de su escritura futura; es el centro de atracción y la red que hace que toda la escritura posterior retome algún aspecto de la novela primera. El narrador de la versión impresa incorpora elementos siguiendo los criterios que estaban en la manuscrita.<sup>537</sup>

Como ya señalé, la edición de 1992 es el resultado de sucesivas reescrituras. El análisis del *incipit* plantea que el trabajo de reescritura está inscrito en el texto de *La mansión del tirano* pues el narrador expande, suprime y añade situaciones (las escenas) y modalidades de escritura (los comienzos). En *Los manuscritos de la cárcel* la escritura está sometida a un flujo en apariencia incontrolable que juega, al mismo tiempo, con la regularidad de las reiteraciones; el texto de la edición de 1992-2011 está más tensionado por una búsqueda distanciamiento y una ironía más deliberada y erudita. Estos grandes cambios parecen indicar la existencia de un conflicto entre el deseo de volver al origen reiterado por el autor y la apertura a la vida después de la cárcel. La obra se transforma manteniendo el impulso del retorno. El análisis del *incipit* permite captar que, más allá de las grandes diferencias entre el manuscrito y el texto impreso, una estructura íntima, como escondida, un mismo ritmo se mantiene en los dos textos: el acto de recomenzar y las interrupciones persisten. Como anoté en la introducción, el movimiento en espiral de *La mansión del tirano* señalado parece caracterizar el conjunto de la obra de Liscano y, tal vez, cada una de sus partes.

En el largo diálogo final entre el “tirano” y Hans, el tirano recuerda cuando hacía un mapa en la escuela, el ser considerado una promesa, su ambición desmedida, la

---

<sup>537</sup> Por ejemplo, introduce el término “caballeros” en el diálogo con Estévez y eso genera su propio movimiento de asociaciones encadenadas (2011: 73).

imposibilidad de terminar el mapa que se proponía realizar. A partir de eso que se plantea como una anécdota de su infancia llega a una idea más general:

Mis obras sin terminar son toda mi obra. Todas las he comenzado, ninguna he terminado. Empezar y terminar no es lo mío. Empezar y abandonar ya va mejor. Nadie puede saber de qué soy capaz porque nunca he hecho nada del principio al fin. Al arrancar parece que sí, que prometo; es un arranque demoledor, un empuje en todos los frentes, como nunca se había visto, ingenioso, multicolor y variado, con soluciones novedosas. Pero parece que el mismo accionar hacia delante es el que pone a andar el mecanismo que, llegado el momento, trabajará para lograr que me desentienda y abandone todo. Soy como una locomotora al garete, si se me pudiera conceder que una locomotora vaya al garete. Soy como una locomotora que tirara de sus vagones y en algún lugar de la vía se desenganchara dejando a los vagones solos. Yo soy la locomotora, pero también los vagones. Los que me ven a mí también ven los vagones y la vía y **creo** que avanzo, pero ya sin ganas; cuando avanzo, pero ya no arrastro y el punto de llegada no está lejos y entonces me desengancho de mí mismo. Los vagones siguen y siguen, y es lo que los demás ven, pero yo me voy por otros carriles, por vías muertas, hacia ninguna parte. Entonces ya poco importa seguir, descarrilo, me tiro en el pasto y ahí quedo, cuento piedritas, miro las vacas pastar. Por allá, quién sabe dónde, irán los vagones en la imaginación de los otros... (2010: 244).

El narrador de la segunda parte de *El caballo perdido* de Felisberto Hernández sufre un angustioso proceso de quiebre y reapropiación de sí a partir de la escritura. En un momento de autopercepción de ajenidad se veía a sí mismo como “un vagón desenganchado de la vida”.<sup>538</sup> La variación que plantea el narrador de Liscano es significativa : “Yo soy la locomotora, pero también los vagones”. Más que en la ruptura interior, el énfasis está puesto en la detención, en un movimiento de avance que se interrumpe. El “abandono” en este sentido estaba en uno de los sentidos posibles, de los comienzos de *La mansión del tirano*. La detención es un momento del ritmo en espiral que tiende a culminar en una escena final en que el narrador vuelve sobre sí rodeándose de los personajes creados :

Después de la fecha 28.9.84, en la versión recogida en los *Manuscritos de la cárcel* el párrafo con que termina la novela dice:

---

<sup>538</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas 2*, Montevideo, Arca/CALICANTO, 1982 : « Pero todavía vino una etapa peor. Cuando al prestamista le aparecía una sonrisa amarga por haber robado inútilmente, todavía le quedaba alma. Después llegó la etapa de la indiferencia. La sonrisa se borró y él llegó a ser quien estaba llamado a ser : un desinteresado, un vagón desenganchado de la vida » (30).



El Invencionista tratará de que H. se vaya. Este opone resistencia y se queda. Discuten divagando un rato en un diálogo que parece intrascendente, pero que sorprende al lector a cada momento. Tocan tópicos de la vida, de lo que ocurrió en la novela y de lo que habrá de ocurrir. La Gigante, El Jefe, La Brigada. H. le llama maestro. Imitación de Maigret, novela policial apócrifa. Monólogo seudofilosófico del Invencionista. Viaje a una isla: improvisación de H. e I. Hacia el final: 2ª parte, H. se hace cargo de la novela y decide escribir todo de vuelta: “Ud. no aparecerá”, le dice al I. “Pondré a los personajes en fila y les permitiré ponerse de pie y hablar de a uno”. Uno de esos personajes es un caballo. “¿Vio cómo se escribe una novela? – Sí, pero todavía habrá que ver qué piensa M de todo esto. - ¿Y quién se acuerda de M ahora?” (2010 : 260).

El texto parece el guión de lo que va a plantear al final de la novela editada. El autor ha desechado algunas ideas y se ha quedado con un diálogo condensado de Hans con otras voces. El último capítulo de la novela publicada en 1992 tiene una página y está encabezado así: “XIII. Novela breve y sencilla titulada regreso a los orígenes”. La edición anotada por el autor publicada en 2011 registra algunas variantes. Se suprimen algunos guiones de diálogo: el texto aparece más apretado. Y elimina la frase de la segunda línea del texto de 1992: “El cuento de Hans” que hacía más explícita la identidad del narrador.

En la edición de 1992 aparecen mencionados personajes de obras posteriores de Liscano, de *Memorias de la guerra reciente*, “Agua estancada” y el cuento “Hombre gordo con ángel”. (El autor lo aclara en la edición de 2011). Es un movimiento que crece y se multiplica en torno a quien escribe. “El trabajo de contar” termina como *Tirant lo Blanc*, *La mansión del tirano* y *Ocho y medio* (1963) la película de Federico Fellini: el creador rodeado de sus personajes. Dice el final de “El trabajo de contar”: “A las siete de la tarde no cabía un alma en la Facta. Estaba la Treintaidos, el Rengo Leiva, la Polaca, el Amigo epistolar, etc, etc” (Ov2, 2011: 239). En el final el narrador ve aparecer -sin nombrarlos- a Ke y Ku: “Me gusta la manera de esos dos, el estilo. El cielo está lleno de golondrinas y las sigo con la vista mientras espero a que los dos se acerquen” (Ov2: 246). Con esta última imagen queda abierta la narración “El trabajo de recontar. Novela no escrita” (2012). El autor “descarrilado” y rodeado de sus personajes ya no parece tiranizarlos, existen para acompañarlo al viaje a ninguna parte que es su literatura.

## Conclusión

Tengo que poner fin sin poder cerrar, en realidad, este trabajo, pues el proceso de la literatura de Liscano sigue su curso. No solo, evidentemente, porque el autor continúa escribiendo sino por la manera de hacerlo. Me recuerda la imagen del caracol que avanza con su casa a cuestas. Cada obra de Liscano es una revisión y un retomar el conjunto al mismo tiempo en que abre un espacio de transformación. Vuelvo a un ejemplo de “El trabajo de contar”, ya citado, porque resulta especialmente ilustrativo de este procedimiento: el texto recrea el personaje de Conchita de *El camino a Ítaca* que repite palabras de Hans, uno de los narradores protagonistas de *La mansión del tirano*: “yo me he perdido en innúmeros caminos”. Es un juego de cajas chinas, sofisticado, por el que el narrador evoca dos obras y dos momentos determinantes de su creación: *La mansión del tirano*, lo primero escrito, reescrito y reeditado el mismo año en que se publicó “El trabajo de contar”, y *El camino a Ítaca*, la novela culminante de la etapa en que vivió en Suecia. Esta recuperación se realiza en un texto que está ensayando una forma diferente de narrar.

De la misma manera, surge de lo estudiado que la obra fue diferenciándose en etapas sin desprenderse nunca de su comienzo. En este sentido he considerado como paradigmático de ese movimiento de retorno sobre sí la reedición de *La mansión del tirano. Con anotaciones del autor* en 2011. En el prólogo, el autor sella el origen de la obra en el delirio de la “isla”, además de publicar fragmentos de la novela que habían quedado inéditos hasta ese momento y el “Diario de Hans”. En relación a mi trabajo, me resultó iluminador descubrir que el giro hacia atrás, el no poder desasirse y seguir con el viaje que es la escritura, estaba inscrito en el *incipit* de la obra. Temo que mi análisis se haya

mimetizado del acto de retomar continuo y que yo haya estado mirando la imagen del caracol de más cerca o de más lejos a lo largo de estas páginas.

Con el fin de realizar esta tesis accedí al archivo que Carlos Liscano guarda en su casa de Montevideo. Había trabajado antes sobre el autor, pero la idea de que valía la pena revisar sus papeles la adquirí a partir de mis conocimientos de crítica genética desarrollados durante la realización de este doctorado. El archivo me sorprendió por el volumen de lo recogido y por su orden. En el conjunto, hice especial uso de los diarios escritos en Suecia (que no sabía que existían) y completé el material de prensa de y sobre el autor. Yo había seguido el crecimiento de la obra de Liscano a través de la crítica que se producía en Uruguay, pero no conocía la repercusión que su obra había tenido en Francia. Creo que el impacto que la cantidad de información que tuve ante mí me produjo se refleja en el amplio registro de la palabra del autor en artículos, entrevistas, correspondencia realizado en mi trabajo. Creo también que esa cantidad de materiales a los que accedí en poco tiempo determinaron en mí cierto afán de dar cuenta lo más extensamente posible de lo que encontré y me interesó; y que, en un trabajo posterior, después de un tiempo necesario de decantación y de un primer alejamiento de la palabra del escritor, volveré al archivo.

El trabajo con el archivo me permitió calibrar en otro sentido la relación del autor con sus papeles. Ese anhelo de hogar que señalé en su obra, parece resolverse en la relación del escritor con sus manuscritos: salieron de la cárcel, lo acompañaron a Suecia, volvieron con él a Uruguay. Los mantuvo en un orden que revela un gran conocimiento de su propia obra.

Esa pluralidad de manifestaciones de la palabra del escritor que el archivo guarda y despliega, me llevó a encontrar en la reflexión sobre las “escrituras del yo” un instrumento pertinente para comprender la obra de Liscano, pues la noción atraviesa el límite del libro y la consideración de lo que es y no es literatura. En esta tesis he mostrado el pensamiento en proceso del escritor sobre sí mismo y lo que escribe. Aceptar esta perspectiva amplia no implica negar el permanente trabajo con la invención que la obra de Liscano realiza en todas sus etapas: la que se manifiesta en los textos desaforados de la primera, la que se construye en relatos en la segunda, la que juega con la referencialidad y la copia en la tercera.

Como estudié, Liscano dio testimonio de la tortura casi treinta años después de haberla sufrido. Tuve en cuenta el tiempo de elaboración interior para llegar a decir que se realiza con el conjunto de la sociedad, pero destacué también una renuencia del escritor a testimoniar, una búsqueda desarrollada a lo largo de los años y en las formas más diversas

de decir el dolor y la violencia a través de la imaginación, la fantasía y la invención. Después de publicar *El furgón de los locos* (2001), el único libro de testimonio, Liscano hizo públicas sus ideas sobre la insuficiencia de la escritura para decir la tortura.

Sin embargo, como periodista siguió escribiendo y realizó una exhaustiva investigación de lo que fue llamado el “caso Gelman”, al que aludí en la Introducción. No me detuve en el análisis de *Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman* (2004), pero creo que el libro vuelve evidente, a través de la persecución acuciosa de las palabras de los políticos en diversos medios de prensa, la conciencia que Liscano tiene de todo lo que el lenguaje puede esconder. En este caso el escritor-periodista no se apropió de las palabras de los otros (como hace con sus autores admirados) sino que las expuso con la distancia y el necesario entrecruzamiento de datos para que se revelara la complicidad del lenguaje con el poder. Es distinta la perspectiva cuando reconoce que no puede decir qué sintió al ser torturado: es una manera de reconocer que el lenguaje guarda un resto no decible, más allá de la voluntad de verdad o de negación de quienes hablan o escriben.

Estudí a través de testimonios del autor y su obra de qué manera la profunda crisis generada por el castigo en la “isla” hizo posible la conversión del hombre en escritor a partir de los libros leídos en la cárcel. Hay una íntima relación entre la nutriente libresca de esta obra y su surgimiento carcelario. No es extraño que en esa situación los libros hayan sustituido a la vida. Sí puede resultar paradójico que el espacio de la cárcel haya hecho posible un acto de libertad como el de volverse escritor, con las formas de circulación, lectura e intercambio que señalé. Es a partir de una experiencia aniquiladora, del “caos” inicial, que el lenguaje se transformó en eje de la obra presente y futura del escritor.

Me planteé un posible paralelismo entre la vivencia personal y colectiva de una crisis, como un instrumento para entender mejor el problema de la identidad, pues en un sentido amplio quien se vuelve escritor se transforma en alguien distinto al que era. Partía de la imagen utilizada por Carlos Real de Azúa de la sociedad uruguaya que se dividía y se volvía testigo de sí misma ante la conmoción vivida por la violencia de los años sesenta. Liscano representa en su obra esa sociedad civil en conflicto, la toma de conciencia del diferendo entre las partes contrapuestas se vuelve discurso testimonial, ficción y auto/bio/grafía, narración sobre el devenir de su escritura y sobre sí mismo. Creo que esa perspectiva merece ser retomada y que sería necesario continuar trabajándola. El sujeto que surge con la escritura es en parte un testigo de sí, pero es fundamentalmente un creador de sí. Tal vez haya una potencia transformadora a nivel personal que no es trasladable a la escala del funcionamiento de una sociedad, aunque el individuo se nutra de su sociedad y

cree en relación a ella (con los medios que le proporciona y sobrepasándolos). Lo cierto es que el imaginario colectivo se va transformando en base a lo que la literatura y las otras artes dan a conocer. La obra de Liscano contribuye a la emergencia de nuevas pistas sobre lo que esconde aun hoy la sociedad uruguaya escindida.

Así como recurrí a la imagen del “surco” para dar cuenta del avance y remoción que la escritura provoca, en cada etapa, la cita y la reescritura realizan el movimiento de espiral propio del conjunto. El gesto de restituir un origen, planteado por Liscano en la última etapa de su obra, se vuelve más complejo en relación a algunas de las reflexiones en curso sobre el arte del siglo XXI. Nicolás Bourriaud ha creado el término “radicante” para explicar algunas modalidades de la práctica artística y algunas características del arte contemporáneo.<sup>539</sup> Hizo una crítica del multiculturalismo al rechazar la fijación esencialista de identidades y propuso una superación de la posmodernidad a partir de la recuperación de algunos rasgos de la modernidad. Bourriaud considera que los artistas contemporáneos se reapropian de la fuerza razonante de la modernidad, pero no de su “pasión por el inicio”. Tampoco se plantean, dice, la universalidad sino la traducción, que supone, según Bourriaud, la horizontalidad de los contactos aceptando que estos son difíciles y que siempre hay un resto indescifrable.

Como ya lo he dicho, mi interpretación de la obra y la vida de Liscano tiene una relación conflictiva con el planteo de Bourriaud. Por un lado, Liscano parece participar de la “pasión por el inicio” propia de la modernidad. Crea un origen que se saltea los mitos fundadores de la patria y la infancia y se instala en el delirio y la lengua. De esta forma participa de una manera singular de uno de los grandes mitos modernos: la marginalidad del arte y el artista, porque no reivindica la transgresión sino la escritura a partir de modelos. Tal vez la diferencia de esta nueva constitución de una periferia productora y trascendente haya que buscarla en la conciencia política del lenguaje que va más allá de una idea de un arte no contaminado o la de un arte comprometido como se entendió en los sesenta. Esta carga política del lenguaje no está en relación al referente o a un deber ser sino a la conciencia de su poder y a la pelea por conquistar en él y con él espacios de libertad personal y colectiva.

En los sesenta, cuando se planteó con virulencia el problema del escritor y la literatura comprometidos, Liscano era un militante revolucionario. No participó en ese debate intelectual y cuando salió de la cárcel esa confrontación ya no tenía ninguna

---

<sup>539</sup> Nicolás Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

presencia en la cultura. Cuando escribe en la cárcel ya ha dejado de pertenecer al MLN-Tupamaros y, como he citado en este trabajo, tiene discusiones con otros presos sobre lo que debe ser la literatura. No considera que la literatura deba tener mensaje y tiene la experiencia de la fuerza liberadora y transformadora del lenguaje. Es en esa medida que la conciencia del lenguaje adquiere dimensión política: por su capacidad crítica y de trabajo sobre la conducta. En la cárcel Liscano separa claramente lo que pueden ser las opiniones del escritor de lo que pueda decir su obra. Sin embargo, tarda en nombrar a Jorge Luis Borges como un autor de referencia en su formación de escritor. No parece tan clara la separación que en principio establece entre la figura del escritor y lo que escribe.

Este trabajo quiso mostrar cómo al salir de la prisión, irse a Suecia y volver a Uruguay Liscano fue descubriendo, ampliando y multiplicando el poder de incidencia que tiene la escritura sobre su persona y su vida. Entendí que esto no tenía solo un efecto íntimo sino que podía abarcar una búsqueda de un nuevo sentido de la acción política. Planté en la introducción que me proponía entender cómo se transformaba el militante en escritor. El modelo de militancia política practicado en los sesenta ha desaparecido, pero a partir del trabajo sobre la obra de Liscano y sobre algunos aspectos de su vida se desprende la convicción de que si el arte no puede cambiar el mundo, la literatura tiene la capacidad de transformar a quien la produce y a quien lee, y el hombre puede comprometerse políticamente sin proyectar la revolución.

Espero que después de escribir esta tesis sea más claramente visible que la obra de Liscano es una muy amplia investigación sobre los modos del narrar (con y sin relato) y que el ejercicio de la escritura va agudizando la conciencia de su potencia formadora de una subjetividad entendida siempre en su capacidad de cambio. En el primer capítulo estudié la escritura “delirada” surgida en prisión a partir de la fascinación por la palabra. En *La mansión del tirano* aparece una voz que se desdoblará y que se dejará llevar por el juego que las palabras establecen entre sí. En “La edad de la prosa” el monólogo infinito parece no empezar ni terminar. La narración no puede desprenderse del acto de la enunciación. La creación liberadora en la cárcel es esa primera persona que habla, piensa, duda: es como si solo el acto de existir/decir fuera un triunfo. En la segunda etapa crea relatos, es decir, elabora una estructura con personajes, mundo e intriga al mismo tiempo en que inicia una forma diferente a partir de la reflexión sobre “el que escribe” que tendrá su culminación en la etapa siguiente. *Memorias de la guerra reciente*, “Agua estancada” y *El camino a Ítaca* fueron las narraciones que analicé. La primera surge como un desprendimiento y una inversión del modo de escritura carcelario, como señalé en el segundo capítulo. Vista en

progresión, las narraciones se suceden pudiendo abarcar un mundo cada vez más amplio y complejo. Relacioné la capacidad y el deseo de mantener una intriga en su desarrollo con una vivencia del tiempo diferente a la que el escritor pudo experimentar en la cárcel. También con una manera distinta de extrañarse vinculado al hecho de vivir en “otra” lengua. Analicé en esas novelas las imágenes y metáforas de inseguridad que el no conocimiento de la lengua de la sociedad en que se vive puede acarrear. Pero así como el escritor aprende el sueco y se vuelve traductor, el crear relatos es una manera de apropiarse de un mundo que resulta ajeno y que seguirá siéndolo. En la tercera etapa, la autoficción que practica Liscano atraviesa, además de la frontera de la ficción y la realidad, la del ensayo y la narración. Los modos de narrar se diversifican: en “Vida del cuervo blanco” el cuervo es un narrador que conquista noche a noche el interés del público de la “taberna” en la que cuenta. El cuervo es una nueva Sherazade: no posterga su muerte sino su exclusión del grupo. Liscano parece recrear también el ambiente y el espíritu de Julio César Castro (Juceca) el creador de *Los cuentos de Don Verídico*, por el ambiente popular, de boliche, con asistentes que se repiten. Si Juceca jugaba con formas del cuento popular, Liscano amplía el registro reescribiendo autores de la literatura universal además de formas de la narración oral. Como señalé, la ampliación de posibilidades de narrar continúa con “El trabajo de contar” y el de “recontar”, embarcados en la experiencia de contar sin asunto.

Liscano se fue del Uruguay cuando el exilio político había cesado y en ningún momento se consideró un emigrado económico, pero no sé hasta qué punto ese desplazamiento puede ser caracterizado como “errancia”. Declaró que al fin de la dictadura quería irse del Uruguay hacia cualquier lado pues su deseo era “recuperarse” y escribir. Tal vez los errantes hacen eso: anteponer la realización de un proyecto personal al lugar de residencia, pero no hay en la obra de Liscano ni en su vida indicios de placer en la errancia como puede ser el caso de otros artistas de actualidad. Más que con el nómada, que es la figura del artista que Bourriaud analiza como preponderante a comienzos del siglo XXI, Liscano parece identificarse con el excluido. No hay oposición entre los términos “nómada” y “excluido”, pero utilizar uno u otro implica poner el énfasis en el desplazamiento o en la forma social de rechazo y, en este último caso, en una experiencia de soledad que atraviesa la contraposición movimiento/quietud. Como cité en el capítulo 2, Liscano escribió en el diario que llevó en Suecia su deseo de: “poder vivir en un país [] le doy mucha importancia porque es el comienzo del fin de mi vida de paria, de “nómada inmovilizado”, atado siempre al mismo sitio, pero sin casa, sin patria, sin familia ni amigos estables”. (Cuaderno 1,

4.6.86). Con la imagen de “nómada inmovilizado” atribuida a su vida, Liscano queda con la suma de carencias, quita el posible interés o placer o sentido de aventura que el nomadismo puede tener.

Por otro lado, el aprender otra lengua y vivir en ella, fue una experiencia crucial de multiplicación de raíces, pero pienso que hay una voluntad de universalidad en la obra y la actitud de Liscano como escritor que es distinta a la idea de la horizontalidad en la traducción antes expuesta. Parece pertinente, en cambio, pensar que su obra fue creciendo en “formas-trayecto”, característica de la manera de trabajar de los artistas contemporáneos según Bourriaud, si llamamos así a la coincidencia de tramos de la vida con búsquedas estéticas específicas que parecen coincidir con las etapas-capítulos en que dividí la tesis. Pero habría que precisar que esa figura, que creo que puede identificarse con el “surco” y la “espiral” surge después de la “caída” y la “conversión”. La imagen del delirio que he analizado a lo largo de este trabajo puede pensarse como pozo o vacío en el que el sujeto cae y se pierde. Por eso las vivencias de la caída y la salvación, que en principio son de orden místico, son no solo un punto de partida sino una recurrencia a lo largo de la obra. La figura del profeta está en “La edad de la prosa”, el protagonista de *Memorias de la guerra reciente* experimenta un encuentro místico con la naturaleza, un libro de poesía de Liscano se titula *La sinuosa senda* (en alusión a Fray Luis de León que ya señalé), “San Juan” figura entre la lista de los libros a reescribir para “Vida del cuervo blanco”. No parece haber transacción posible entre el anhelo de “vida retirada” (el título desechado de *Memorias de la guerra reciente*) y el compromiso político. La conciencia utópica revolucionaria sí podía conciliarse con una sensibilidad trascendente o religiosa. La literatura parte de la “caída”: del quiebre, del fracaso y la impotencia. Como señalé, la escritura como el “surco” que cava la tierra, transforma el delirio en otra cosa. Pero la conciencia del lenguaje se nutre de la confianza en su poder creador y también del conocimiento de sus límites. La literatura no puede ocupar el lugar de la militancia o la religión porque exige una fe que se agota y renueva libro a libro. El volverse escritor fue una conversión en el sentido de que transformó la vida de Liscano y en el de que la pasión por la literatura puede concentrar las energías de quien se dedica a cultivarla, pero su ejercicio no alivia las dudas ni libera de la incertidumbre.

Había estudiado la obra del autor antes de pensar en esta tesis. Mientras revisaba el archivo y ordenaba ideas y materiales para trabajar pude darme cuenta de la importancia que tiene el trabajo de reescritura en la obra de Liscano: como el surco que da vuelta la



tierra una y otra vez que es siempre la misma y otra.. En este sentido fueron determinantes la publicación de los *Manuscritos de la cárcel* (2010) y la reedición de *La mansión del tirano. Con anotaciones del autor* (2011). Los dos libros reconfiguraron el conjunto de la literatura de Liscano e hicieron especialmente visible este perfil de reescritura que ahora aparece como evidente desde el inicio. El “territorio” que Liscano se propuso trazar con su obra desde el comienzo se vuelve, gracias a la reescritura, cada vez más personal, al mismo tiempo en que se reconoce transitado por las escrituras de los otros, por los problemas y las voces del mundo que quien escribe transforma en un proceso sin fin.

## Material de archivo

Detalle el material del archivo de Carlos Liscano que manejo en esta tesis. Reproduzco el registro realizado por Ignacio Bajter :

(SUELTOS). CUADERNOS, LIBRETAS, AGENDAS

“Alfabeto cirílico”

111 folios

manuscritos, dibujos, listas, notas

[fecha entre 1989-2005]

(Diario e/ 1989, junio 7: “Hacia Barcelona y luego Madrid hacia Montevideo” – 11 de agosto (1989). Continúa en mayo 6, 1990 – “Viaje a Delhi, 1991” a 8 nov-20 nov (1991) // “El maratonista”, proyecto de teatro (1 f.) // Diario 31 mayo 1995, continúa y pasa a julio de 1996. “Hoy es 30 de abril de 1997, escribo en tren rumbo a Cadaqués” + dibujos (tipo Kafka) // Diario mayo 15, 1997. Lista 13.21 (1994?). “Hacer almanaque” + notas - proyectos // Concurso narrativa IMM, 1997 // fecha 1998 + Diario 00.02.05...)

“Brecha va a mil”

36 folios + 3 ff sueltos y 1 tarjeta postal

Manuscritos, dibujos, listas, notas

[2004]

“El Pocholo me decía...”, textos para El Tarumba // Notas sobre Tabaré // Preguntas a Macarena // Diario breve // dibujos, tintas // “Obras chacra” (lista) // 1º nov 2008 “Idanha-Nova”

Cuaderno 1: “Skärholmen”

Cuaderno de tapas negras

74 folios manuscritos

Diario

c/ correcciones y supresiones

[fecha entre 15.4.86 – 16.9.87]

Cuaderno 2: “Esselte”

Cuaderno de tapas negras (Despegado de las tapas. Algunos folios sueltos)

82 folios manuscritos

Diario

c/ correcciones y supresiones

[fecha entre 23.9.87 – Agosto 6, 1991]

Cuaderno *bordó* con marco negro

60 folios

Manuscritos, dibujos, bocetos

[1994-1999]

(Diario 16.11.94 (motivos del viaje a Uruguay) [con correcciones], interrumpido 95.1.1, en Valizas // bosquejas: “El novelista”, “El doble”, dos cuentos, “Prólogo corto”, etc. (s/f) // “Ilegados al año 2000...” y poema [economías, robos, tráfico, escenas breves, etc.] fechas: 1997-1999, diario/...)

Cuaderno *verdiazul* con marco negro

37 folios

Manuscritos, dibujos, notas, listas, bocetos

Diario, relatos, apuntes

[1994-2000]

(Diario de *Tu momento en la tierra* (trabajo de intérprete y de asistente de dirección), 1994 // Notas sobre *Retrato de pareja*, 1995 // “Caballo junto al mar”, relato // Continúa con “Ideas para ‘El novelista’” (o un libro independiente) // “Monólogo 1” // Proyectos: “Escribir cuentos de autores: Chandler, Kafka, Buzzati, Onetti, Borges, Felisberto” // Planes de 1996 // concurso de narrativa del MEC 1997, comentario de lecturas // poema // “El informante”, apuntes 11.6.98 // Sobre Segundo Liscano y Evaristo Fleitas // dibujo 14.4.00...)

Agenda 1 [A1]

43 folios

Direcciones: Estocolmo/Montevideo

Formato: lista de nombres, datos, etc., alfabética, hecha en computadora y corregida, ampliada a mano

[s/f]

Agenda “Pascal” [A2]

56 folios

Notas manuscritas, dibujos, bocetos, listas, tareas, proyectos, nombres, datos (viaje a Grenoble)

[2006]

(“te veo un poco enredado”, dibujo [f 8] / Nombres: Aleixandre, Paz, Vallejo, Mörner, Michaux, Musil, Shakespeare, Covarrubias, Calvino, Walser, Sebald, Barthes, Kafka & *Locus solus* // descripción “Macacos” [f 33] // “Historia”, “Hago lista de cosas por hacer. Pongo cosas difíciles e imposible, por ejemplo: ‘-escribir una novela’. Para que las obligaciones no me agobien me pongo algunas cosas fáciles, por ejemplo: ‘-cortarse las uñas’. Después no cumplo con ninguna de las dos” [f 34r]...)

Agenda negra [A3]

31 folios

Notas manuscritas, nombres, datos, dibujos, proyectos de “macacos”  
[2008]

([buscar “Las sirenas, escrito en la cárcel, f 2] / Buenos Aires, teatro / sobre la exposición “Juego de manos” / detención en la biblioteca de la EMA, 14 de agosto de 1970 y vuelos del “Plan Cóndor” [f 6r y f 7. Crf. *Libro personal de vuelo* de Carlos Liscano] //Lista de escritores y libros: T. Shandy, *El asno de oro*, *El satiricón*, *Pilgrimage*, Arno Schmidt, Cabeza de Vaca, Kafka (“Coloquio del borracho”), Hofmannsthal (“Carta de...”), “El caso de las voces”, M. Schwob, lista de árboles...)

[A4]

38 folios

Notas, diario (breve), proyectos, listas, etc.  
[fecha entre 2004-2012]

(tiempo desordenado, primeras notas tomadas acerca de *Los idiotas*, junio de 2004. Siguen notas sobre el trabajo y sobre el teatro, proyectos para *El trabajo de contar* (2012), viaje a Brasil: del señor azul a “la alemana”, de la reción con editores a los “folcloristas”, regresa a Azul (que “sustituye a Hans”), etc...)

[A5]

49 folios

[C. 2011-2012]

Dibujos, listas, notas de trabajo

Cuaderno Renacimiento italiano

14 folios (con páginas mutiladas)

[fecha entre 1994-2000]

Escasos notas, dibujos, bocetos

## FOLIOS SUELTOS

“Diario primer viaje a España, 1986”

7 folios manuscritos

[fecha entre 27 de junio de 1986 – 8 de agosto...]

Indicación: “Pasado en limpio”

Papel: agenda

“10 diciembre 1988”

5 folios mecanografiados c/ correcciones

[fecha 10 y 11 de diciembre de 1988]

Indicación: “Pasado en limpio”

“Agosto 15, 1991”

6 folios manuscritos

[fecha: entre 15 de agosto de 1991 – 11 feb 1992 – 11 feb 93]

Indicación: “Pasado en limpio”

Papel: hojas de cuadernola, grapadas

“Agenda 1996”  
 3 folios manuscritos  
 [fecha: 1996]  
 Papel: agenda  
 “Cuando todo era más fácil” [sobre viaje a la URSS, ¿pasado en limpio?]

“1998”  
 2 folios manuscritos  
 [en sobre cerrado]  
 [fecha: e/ 9 enero 1998 – 27 y 28 de mayo 1998]  
 Indicación: 1998 pasado en limpio

## Bibliografía

### I. Obras de Carlos Liscano (Tomo la base de la preparada por Ignacio Bajter)

*El método y otros juguetes carcelarios*, Estocolmo, Författares Bokmaskin, 1987. (cuentos)

*Memorias de la guerra reciente*, Estocolmo, Salto Mortal/ Författares Bokmaskin, 1988;  
 Santiago de Chile, Editora Emisión, 1991; Montevideo, Trilce, 1993. (novela)

*Souvenirs de la guerre récente*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2007; Paris, 10/18, 2009.

*¿Estará no más cargada de futuro?*, Montevideo, Vintén Editor, 1989. (poesía)

*Agua estancada y otras historias*, Montevideo, Arca, 1990. (cuentos y *nouvelle*)

*La mansión del tirano*, Montevideo, Arca, 1992; edición anotada por el autor, Montevideo, Argumento, 2011. (novela).

*El camino a Ítaca*, Montevideo, Cal y Canto, 1994 y 1997; Barcelona, Montesinos, 2000. (novela).

*La route d'Ithaque*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2005; Paris, 10/18, 2006.

*El charlatán*, Montevideo, Cal y Canto, 1994. (cuentos).

*Pa gränsen. La vida al margen*, versión bilingüe sueco-español, traducción de Lena Skogström, Estocolmo, ABF, 1994. (*nouvelle*).

*Miscellanea Observata*, Montevideo, Cal y Canto, 1995. (poesía)

*Porträtt av ett par. Retrato de pareja*, versión bilingüe sueco-español, traducción de Sven Dahlin, Estocolmo, ABF, 1995. (teatro)

*El Informante y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1997.

- Le Rapporteur et autres récits*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, 10/18, 2005.
- El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000. (ensayo y cuentos)
- La ciudad de todos los vientos*, Montevideo, Planeta, 2000. (novela)
- Ma famille*, traducción de Françoise Thanas, Paris, Éditions Théâtrales, 2001. (teatro)
- Teatro*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2001.
- El furgón de los locos*, Montevideo, Planeta, 2001. (testimonio)
- O furgão dos loucos*, traducción de Hugo Adrian Martinez, São Paulo, Editora Garçon, 2003.
- Truck of Fools*, traducción de Elizabeth Hampsten, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- Le fourgon des fous*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2006; Paris, 10/18, 2008.
- La sinuosa senda*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2002. (poesía)
- Conversaciones con Tabaré Vázquez*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2003; Buenos Aires, Colihue, 2004. (entrevista)
- Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2004; *Ejercicio de impunidad: el caso Gelman*, Buenos Aires, Distal, 2009. (investigación periodística).
- L'impunité des bourreaux*, traducción de Françoise Thanas, Paris, Bourin Éditeur, 2007.
- Lengua curiosa*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2003. (recopilación de artículos periodísticos sobre la lengua)
- soy el tarumba les presento es al ñudo rempujar. Monólogo de mi socio carlos liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2003. (historieta)
- nulla dies sine linea*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2006. (historieta)
- El escritor y el otro*, Montevideo, Planeta, 2007 (2007a). (novela)
- L'écrivain et l'autre*, traducción de Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2010; Paris, 10/18, 2010.
- Lo scrittore e l'altro*, traducción de Gianfranco Pecchinenda, S. Angelo in Formis/Villa d'Agri, 2011.
- “Del caos a la literatura” en *Trazas y Ficciones. Literatura y Psicoanálisis*. Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis Volumen VII, Montevideo, noviembre 2007. También en <http://www.apuruguay.org/node/174>. (2007b). (ensayo)
- Juego de manos*, Buenos Aires, Galería Riva Zucchelli, 2008. (dibujos y pinturas)

*Manuscritos de la cárcel*, edición de Fatiha Idmhand (coordinadora), Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010.

*La libreta negra*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2011. (dibujos y pinturas).

*Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Belfond, 2011. Traducción de Jean-Marie Saint-Lu y Martine Breuer. (novela)

*Oficio de ventriloquia 1. Relatos 1981-2011*, Montevideo, Planeta, 2011.

*Oficio de ventriloquia 2. Relatos 1981-2011*, Montevideo, Planeta, 2011.

### *Traducciones*

*Tu momento en la Tierra*, traducción de *Din stund pa jorden*, de Vilhem Moberg. Montevideo, Cal y Canto, 1995.

*Swedenborg, explorador de la naturaleza y del espíritu. Su obra y sus seguidores*, de Inge Jonsson y Olle Hjern. España, Qüásyeditorial, 1995.

*El padre y La señorita Julia*, en *Los camaradas, El Padre, La Señorita Julita, Acreedores*, de August Strindberg. Buenos Aires, Losada, 2007.

*Manuales para la enseñanza del español (en colaboración con Maria Carme Dahlin)*

*ABF en español*, Estocolmo, ABF, 1990.

*101 ejercicios elementales*, Estocolmo, Bonniers, 1994.

*102 ejercicios de español*, Estocolmo, Bonniers, 1995.

*Español Uno*, Estocolmo, ABF, 1995.

*Español jugando*, Estocolmo, Bonniers, 1997.

## **II. Sobre Carlos Liscano**

ALBÍSTUR, Jorge, “Notas sobre literatura carcelaria”, Montevideo, *La Semana. El Día*, 16 al 22.9. 1989.

ALSINA, Andrés, “Miradas urbanas” “Las palabras ajenas”, [www.observador.com.uy](http://www.observador.com.uy), 24.5.1999 (Sobre la biblioteca de la cárcel).

ANTELO, Raúl, “Carlos Liscano: Letra y límite” en *Revista Casa de las Américas N° 267*, abril-junio 2012, pdf.

ALTESOR, Sergio, “Liscano aquí y allá”, “El rescate de un universo mental”: sobre el estreno de “La vida al margen” en Suecia. “Liscano aquí y allá”, Montevideo, *Brecha*, 27.5.1994.

ALZUGARAT, Alfredo, “La pasión de escribir” (*La ciudad de todos los vientos*), Montevideo, *Cuadernos de Marcha, Tercera época, Año XV, N° 169*, enero 2001.

ALZUGARAT, Alfredo, “La creación literaria en las cárceles de la dictadura” “El poder de la palabra”, Montevideo, *Brecha*, 19.9.2003.

ALZUGARAT, Alfredo, *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2007.

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

ALZUGARAT, Alfredo, “El constante retorno” en Liscano, Carlos, *Manuscritos de la cárcel*. Edición y Coordinación Fatiha Idmhand, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010.

ANQUETIL, Gilles et ARMANET, François « Les débats de l’Obs », « La voix de l’Uruguay », *Le Nouvel Observateur*, 11.3.10.

ANQUETIL, Gilles, ARMANET, François, “La voix de l’Uruguay”, interview de CL par le nouvel observateur”, 11.3.2010.

AROUS, Simone, « Carlos Liscano » Interview, *Transfuge*, mai-juin 2006.

ARREGUI, Federico, “Estadía en el infierno”, Montevideo, *Búsqueda*, 24.1.2002

AUDRERIE, Sabine, “Forteresse de solitude” (Souvenir de la guerre récente), *la Croix*, jeudi 15 février 2007.

BAJTER, Ignacio, “Liscano, maniáticamente hereje. Tiranizar las palabras”, Montevideo, *Brecha*, 19.6.2009.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, “Carlos Liscano: la palabra en su cárcel” en *Narrativa uruguayana de las últimas décadas 1960-1990, Las marcas de la violencia*, Coordinadora Sylvia Lago, Montevideo, Universidad de la República, 1998.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, “El furgón de los locos” “Un diálogo con el cuerpo”, Montevideo, *El País Cultural N° 634*, 28.12.2001.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, “Carlos Liscano: El futuro y la cantera del pasado. Entre el lenguaje y la soledad” (entrevista) en *Ocho escritores uruguayos de la resistencia* (entrevistas y textos). Coordinadora Sylvia Lago, Montevideo, Universidad de la República, 2001.

BENSOUSSAN, Albert, « *La route...Le Rapporteur...* », *Le Magazine Littéraire*, juillet-août, 2005.

BENSOUSSAN, Albert, « Romans étrangers / Les livres du mois » (*Souvenir..., L’impunité...*), *Le magazine Littéraire*, mars 2007.



BENSOUSSAN, Albert, « Survivre est un acte de résistance », *La Quinzaine Littéraire*, du 16 au 31 janvier 2010.

BERAMENDI, Fernando, “Memorias recientes de un escritor salvaje”, Montevideo, *El último tren*, 5.8.1989

BERLAGE, Pauline, « Migración y subjetividades de género : rechazo y performances de género en *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano », *Amerika* 5 / 2011. <http://amerika.revues.org/2524>

BLANQUÉ , Andrea, Brando, Oscar, Estramil, Mercedes, Liscano, Carlos, Migdal, Alicia, Peyrou, Rosario, Trujillo, Henry, “Escribir en el páramo”, Montevideo, *riesgopaís*, 26.6.2003.

BLANQUÉ, Andrea, “La vida de las palabras” (Lengua curiosa), *El País Cultural* N° 728, 17.10.2003.

BLIXEN, Carina, “Un balance y sus trampas”, Montevideo, *Brecha*, 3.1.1992.

BLIXEN, Carina, “Las palabras saben lo que pasa”, Montevideo, *Brecha*, 11.7.2003.

BLIXEN, Carina, *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2006.

BLIXEN, Carina, prólogo, *El escritor y el otro*, Mont., Planeta, 2007.

BLIXEN, Carina, “Los manuscritos de La mansión del tirano: delirio y poesía” en *Manuscritos de la cárcel*, Fatiha Idmhand Coord., Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010.

BLIXEN, Carina, “Carlos Liscano, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas” en *Cuadernos Lirico* 8, 2013, [lirico.revues.org/395](http://lirico.revues.org/395)

BLIXEN, Carina, “¿Es posible regresar a Ítaca?” en *Migration and exile. Charting New Literary and Artistic Territories*, Edited by Ada Savin, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

BORGES, Selomar, “A invencao do escritor” , entrevista, *Diario Catarinense*, 17 de outubro de 2009. Florianópolis, 1er simposio internacional de literatura en homenaje a Onetti.

BORGES, Selomar Claudio, *Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Profª Drª Liliana Rosa Reales.

BRANDO, Oscar, “Carlos Liscano: la poética de la soledad”, Montevideo, *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional* 2-3, mayo 1993.

BRANDO, Oscar, “Cuentos de Carlos Liscano” “El espacio de la libertad” (*El Informante y otros relatos*, Trilce, 1997), Montevideo, *El País Cultural* N° 419, 14.11.1997.

BRANDO, Oscar, “La escritura es la vida” “CL, El lenguaje de la soledad”, Montevideo, *Brecha*, 2.2.2001.

BRANDO, Oscar, “Narrativa uruguaya” “Imaginación y testimonio”, Montevideo, *El País Cultural* N° 623, 12.10.2001.

BRANDO, Oscar, “El cuerpo y la palabra” “El perseguidor”, Montevideo, *Brecha*, 23.11.2001.

BRANDO, Oscar, « Desde el alma : narrativa y autoficción. El gesto del autor », *Brecha*, 27.6.2008 (ML, CL, Dani Umpi, H Trujillo, A Migdal, D Mella, Marisa Silva, Hugo Fontana, Pablo Casacuberta, Jorge Zabalza).

BRANDO, Oscar, “Rumiantes en la crisis”, Montevideo, *El País Cultural* N° 1000, 9.1.2009.

BRASSEUR, Jean-Pierre, *Le fourgon des fous*, *Dimanche Express*, 28 mai 2006.

BRAVO, Luis, “Un puente de palabras”. “Poetas uruguayos en Suecia”, Montevideo, *Brecha*, 10.12.1992.

BRESSAN, Serge, Interview, « CL et le « roman mental », Luxembourg, Culture Littéraire, 15 mars 2007 (Souvenirs...).

BUELA, Álvaro, *El charlatán*, Montevideo, *El País Cultural*, 17.6.1994.

BUELA, Álvaro, “Memorias de la Europa reciente”, Montevideo, *El País Cultural* N°266, Montevideo, 9.12.1994.

BULLIARD, Eric, « Avec la rage et le désespoir », La Grugère, jeudi 7 avril 2005.

CAÉTANO, Méricy, “Liscano: un conflicto actualizado”, Montevideo, *Graffiti*, agosto 1996.

CAIRE, Marie-Paule, “Réalité noire, récit simple » (Le Rapporteur), parutions.com, 8.2.2005.

CAIRE, Marie- Paul, « Ulysse perdu », parutions.com, 28.2.2005.

CAMERON, Juan, “Carlos Liscano: escritura y vida”. “Reflexiones en torno a la poesía del escritor uruguayo”, Suecia, *Liberación*, 4.10.1991.

CAPLÁN, Raúl, « Mémoire de la violence el violence de l’oubli. Deux nouveaux textes de CL » (Souvenirs..., L’impunité des bureaux), *Espaces Latins*, mars-avril 2007.

CARDOSO, Diane, “Carlos Liscano: De l’ombre à la lumière”, Mémoire de Master Recherche 2<sup>ème</sup> année, sous la direction de M. Thomas Gomez, Septembre 2010.

CARDOZO, Wilson Javier, “Más solo que el escritor” (entrevista), Brasil, *Revista Banda Hispánica*, 2001.

CARMONA, María « El compromiso contra la indiferencia » (entrevista), *La República*, 16.2.2005.

CASTRO MORALES, María Belén, “La literatura uruguaya vista desde España”, *Cuadernos de Marcha*, diciembre 1993.

CASTRO MORALES, María Belén, “El discurso de la sumisión en un texto de ventrilocuo: *Memorias de la guerra reciente* de CL”, *Hispanística. Revista India de Estudios Hispánicos*, Nueva Delhi, vol.2, N°1, enero 1994.

CASTRO MORALES, María Belén, Picaresca posmoderna y espacios de exclusión en *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano. Cambio y permanencia en el palimpsesto en *Río de la Plata. Culturas 17-18*, 1996-1997. Castro Morales, Belén, “Notas sobre el cuento actual en el Río de la Plata” en *Cuadernos del Ateneo de la Laguna*, N° 5, 1998.

CASTRO MORALES, María Belén, “Viaje a la posthistoria: *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano” en *Hispanamérica. Revista de literatura*, año XXIX, número 85, 2000.

Chabrol, Dominique, « CL, 57 ans, dont 13 au cachot », *Le journal du pays Basque*, 24.2.06.

CHIAPPARA, Juan Pablo, “El mal(estar) de Carlos Liscano” “Literatura y dictadura desde la perspectiva de una modernidad ambivalente”, Montevideo, *relaciones*, enero-febrero 2009.

CHIAPPARA, Juan Pablo, *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2011.

CHIAPPARA, Juan Pablo, “Vivir es preciso, volver no es preciso. A propósito del regreso literario de Carlos Liscano”, inédito, enero 2012.

CIPRIANI, Carlos, “*Agua estancada y otras historias*”, Montevideo, *El País Cultural*, 24.5.91.

CIPRIANI, Carlos, “Los caminos a casa” “Carlos Liscano en Montevideo”, Montevideo, *El País de los domingos*, 24.8.1997.

CLAVEL, André « L’odyssée de Liscano », *L’Express*, 21.2.05.

CLUNY, Claude Michel, « Kafka chez les Tupamaros », *Le Figaro*, 6 avril 2006.

CORTI, Antonio, “Las palabras y las falsas seguridades”. “Importante escritor en Maldonado”, Maldonado, *Estediario*, 19.7.1996.

CREUZ, Sophie “Il sera toujours trois heures” (Le rapporteur), Belgique, *Quotidien National*, 4.1.2005. Tb en Belgique, *L’Echo*, 4.1.2005.

DILHAT, Tatiana, « Viaje a ninguna parte » (entrevista), Vocablo. Espagnol N° 510, 19 avril au 2 mai 2007.

DOMÍNGUEZ, Carlos María, “Un peregrino en los basurales del mundo”. “*El camino a Ítaca*, nueva novela de Carlos Liscano”, Montevideo, *Búsqueda*, 12.1.1995.

DOMÍNGUEZ, Carlos María, “Los límites de la lógica y el poder” (*El Informante*), Montevideo, *Búsqueda*, 18.9.1997.

DOVE, Patrick, « The Spoden Animal : Politics, Language and History in CL’s *Truck of fools* » en *A Contra corriente*. Una revista de historia social y literatura de América Latina, Vol.5, N° 1, Fall 2007.

DURÁN, Marián, « La descente aux enfers de CL », *Belles Latinas* 18 – n° 236, octobre 2006.

ESTRAMIL, Mercedes, “Liscano por tres” “El dolor en la boca” (*El lenguaje de la soledad, La ciudad de todos los vientos, Teatro*), Montevideo, *El País Cultural* N° 626, 2.11.2001.

FERNIOT, Christine, « Un roman dans la tête », *Télérama*, 7 mars 2007.

FERRARO-OSORIO, María Herminia, « Por una poética del espacio en la novela *La mansión del tirano* de Carlos Liscano”. Dirección de investigación: Prof. Juan Carlos Mondragón, Université Stendhal, Grenoble III, octubre 1995.

FERRARO-OSORIO, María, « Carlos Liscano » en *Les langues néo-latines. La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)*, septembre 2005, année 3, n° 334, association des enseignants de langues vivantes romanes.

FERRO, Roberto, “*El escritor y el otro* de Carlos Liscano. Un abismo tendido sobre un paisaje de médanos” en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, Año 3, N° 4-5, 2011.

FILLIPETTI, Sandrine, « Le fourgon des fous », *Le Magazine Littéraire*, avril 2006.

FONTANA, Hugo, “La torre de papel”, “Cuentos”, *Agua estancada y otras historias*, Montevideo, *La República*, 10.3.91.

FRESSARD, Jacques, « Uruguay, un tableau des années terribles », *La quinzaine Littéraire*, du 16 mars au 31 mars 2007 (*L’impunité..., Souvenirs*).

GALEA, Claudine, « CL « L’Écrivain et l’autre »... « Essentiel », *La Marseillaise*, 28 février 2010.

GUINHUT, Thierry, « La fuite du prisonnier », *Le matricule des anges*, mars 2005.

GIL, Daniel, « Carlos Liscano : La escritura y la vida » en Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

GILIO, María Esther, “Quizás yo mismo llegue a ser mi casa” (Entrevista), Montevideo, *Brecha*, 18.8.1989.

GIRALDI DEI CAS, Norah, “La dictadura en el poder, el poder de la imagen *Memorias de la guerra reciente* de Carlos Liscano”, Catalogage Electre-Bibliographie. Ed. sous la direction de Jacqueline Covo, Villeneuve d’Asq (Nord), Université Lille3, 1998.

GIRALDI DEI CAS, Norah, “*El furgón de los locos: la literatura contra la desolación*”, Université de Bordeaux, mars 27 y 28 2008.

GOMARIZ, Christine, “Fortes plumes d’Amérique latine (GGM, CL, Luiz Ruffato), *Paris Match*, 19.5.05.

HAUBRUGE, Pascale, « CL, la dignité d’une mise à nu », *Le Soir*, mardi 14 mars 2006.

HAMPSTEN, Elizabeth, “Carlos Liscano’s *The road to Ithaca, North Dakota Quaterly*, vol.63, 1996-1997.

HAN, Jean-Pierre, « Une écriture de survie », *Les Lettres francaises*, Juin 2007 (supplément à l’ Humanité du 2 juin 2007).

HONTOU, Fermín, “Dos de Liscano” “Un escritor que se anima a dibujar”, *El País Cultural* N° 728, 17.10.2003.

IDMHAND, Fatiha, « Escribir en la cárcel: una escritura *sous contrainte*” en Carlos Liscano, *Manuscritos de la cárcel*, Fatiha Idmhand Coordinadora, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2010.

IDMHAND, Fatiha, « Heureux qui comme Vladimir... Portrait d’un migrant par Carlos Liscano », en Orecchia Havas, Teresa et Giraldi Dei Cas, Norah, (éd./ed.), *Sujets migrants : rencontres avec l’autre dans les imaginaires hispano-américains/Migrantes : encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Peter Lang, Colection LEIA-‘Liminares’, Berna, 2011.

IDMHAND, Fatiha, « L’Uruguay, pays de tous les exils ? », *Cahiers de la Méditerranée* 82, 2011, <http://cdlm.revues.org/index5729.html>, 6.01.2012.

JACOB, Fabienne, « Vie de métèque », *Zurban*, 30. 3. 2005.

JOHNSTON, William, W.J., *La casa del tirano* (sic) de Carlos Liscano, Montevideo, *El País Cultural*, 23.11.1992.

KOCHERT, Francis« Liscano, l’œuvre au noir », *7 Hebdo*, 17 avril 2005.

LANÇON, Philippe, “Les Ulisse sont fatigués », *Libération*, Jeudi 24 février 2005.

LANÇON, Philippe, « Montevideo, capitale de la douleur », *Libération*, jeudi 9 mars 2006 (Le fourgon des fous).

LARRE BORGES, Ana Inés, “Una escritura en soledad”, Montevideo, *Brecha*, 27.8.2008.

- LARRE BORGES, Ana Inés, “Literatura y política”, Montevideo, *Brecha*, 29.8.97.
- LEMAHIEU, Fabienne, « Les belles réconciliations de CL » « Un puissant témoignage sur l’enfermement et la torture », *la Croix*, 9.3.06
- LEMONNIER, Hubert, “Le témoignage bouleversant de CL”, *La Presse de la Manche*, 13 août, 06.
- LINDHOLM NARVÁEZ, Elena, “*Ese terrible espejo*”. *Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*, Umeá, Umeá University, 2008.
- MARAUDA, Lauro, “Con Carlos Liscano, el escritor”. “El charlatán”, Montevideo, *Brecha*, 17.9.1993.
- MARAUDA, Lauro, (LM), “Un Ulises sin astucia. Otras yerbas” (*El camino a Ítaca*, Cal y Canto, 1994), Montevideo, *Mate amargo*, 29.12.94.
- MARAUDA, Lauro, (L.M), “La novela como imposibilidad”, Montevideo, *Latitud 30/35 Año I 16/30* noviembre, 2000.
- MARCHAND, Isabelle, « CL, L’indicible calvaire », *Pèlerin*, 13.4.2006.
- MARTIN, Daniel, « Le rêve du prisonnier », *Magazine*, Centre-France, La Montagne, 27.2.2005.
- MARTIN, Daniel, « Tortionnaire, tacticien et citoyen silencieux ». Rencontre CL, ou les effets de la dictature », Presse Régionale, dimanche 25 mars 2007.
- MASCARÓ, Roberto, “Con Carlos Liscano. “La libertad está en el lenguaje”, Montevideo, *El País Cultural* N° 211. 19.11.1993.
- MASCI, Lucía, “Uruguay. Conversaciones con Carlos Liscano, de paso por Paris”, Argentina, *Revista de CELCIT*, julio 2006.
- MATÍAS, Daniel, « Liberté, j’écris ton nom » (entretien), *Raíces. Revue d’actualité, culture et langue espagnoles*, N° 6, fév-mars 2007.
- MAURY, Pierre, Entretien, «CL, dressé contre l’oubli et pour la liberté », Belgique, *Quotidien National, Le Soir, Les Livres du Soir*, Dossier, « Liscano le résistant », vendredi 9 mars 2007 (Souvenirs..., L’impunité...).
- MERCIER, Christophe, « Ulysse au pays des mensonges », *Le Figaro Littéraire*, 24.3.2005.
- MERCIER, Christophe, “L’auteur mis à un”, *Le Figaro Littéraire*, 4.3.10 (L’Écrivain et l’autre).
- MIGDAL, Alicia, “El límite de las palabras” (*El charlatán*), Montevideo, *El País*, 14.6.1994.

MIGDAL, Alicia, “El encierro y los mundos” (Liscano y López Belloso), Montevideo, *Brecha*, 23.5.2003.

MORILLOT, Juliette, « CL : « L’Écriture est liée au désir de puissance », mini-interview, *Revue pour l’ intelligence du monde*, avril 2010.

NOIVILLE, Florence, “CL, l’évadé”, *Le Monde*, 1.4.2005.

NOIVILLE, Florence, “Au miroir du cachot” “Le fourgon des vous, le troisième livre traduit en français de l’écrivain uruguayen CL, *Le Monde*, 12.5.06.

NOIVILLE, Florence, “CL L’Évadé de Libertad”, *Le Monde des Livres*, Dossier, Vendredi 30 mars 2007. « La littérature née du cachot » (*Souvenirs de la guerre récente*) et « Mettre à nu le discours de la dictature » (*L’impunité des bourreaux*).

NOURRY, Philippe, « Les galères d’Ulysse », *Le Point*, 4 avril 2005.

OJEDA, Álvaro, Entrevista y crítica : « La dolorosa lección de anatomía” (*El escritor y el otro*), Montevideo, *Cien*, 20.12.2007.

OJEDA, Álvaro, « Cuentos de Carlos Liscano » « El encanto de la porfía” (*Oficio de ventriloquia I. Relatos 1981-2011*, Planeta, 2011), Montevideo, *El País Cultural* N° 1134, 2.9.2011.

PENCO, Wilfredo, “Apología militar”, Montevideo, *Brecha*, 4.5.1990.

PEVERONI, Gabriel, “Las imperceptibles fronteras de la libertad”. “Con Carlos Liscano, novelista uruguayo en Suecia”, Montevideo, *El Día*, 18.8.1993.

PEYROU, Rosario, “La obra. Escribir desde el margen”; CL: “La autenticidad del ventrílocuo”, Montevideo, *Brecha*, 29.8.97.

PORTANTE, Jean, « Malheureux qui comme Ulysse... », *Presse Luxembourgeoise*, 24.3.05.

QUIRINI, Bernard, “Liscano, “l’écrivain est toujours deux”, *Magazine Littéraire*, janvier 2010.

RAMÍREZ, Mercedes, “La inauguración de una nueva narrativa”, Montevideo, *Último tren, La hora*, 23.9.89.

RAMÍREZ, Mercedes, “Agua estancada y otras historias”, Montevideo, *Brecha*, 15.3.1991.

RAMÍREZ, Mercedes, Reseñas, “sobre Carlos Liscano, *El método y otros juguetes carcelarios, Memorias de la guerra reciente, ¿Estará nomás cargada de futuro?, Agua estancada y otras historias*, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, N° 160-161, Montevideo, 1992

RENFREW, Ileana, “Un tratamiento fantástico de la experiencia carcelaria: *Memorias de la guerra reciente* de Carlos Liscano” en *Monographic Review/Revista Monográfica Vol. XI*, 1999.

RICHERO, Sofi, “Papeles para la discusión”. “Una revista literaria en Montevideo”. Entrevista con Carlos Liscano y Pablo Harari, Montevideo, *Posdata*, 20.6.1997.

ROCCA, Pablo, “*Memorias de la guerra reciente*”, Montevideo, *El País Cultural*, 4.3.94.

ROCHE, Isabelle, « La Route d’Ithaque », *lelitteraire.com*, 28.2.2005.

ROCHE, Isabelle, « Dans les cordes » (Rencontre avec CL), *Le litteraire.com*, Paris, 7.3.2005.

ROLLER, Oliver, Guichard, Thierry, « Au nom des siens » (*L’écrivain et l’autre*) et interview « Les chemins de la liberté » en *Le matricule des Anges. Le mensuel de la littérature contemporaine N° 112*, Avril 2010,

ROLLIN, André, « L’épopée du métèque », *Le canard enchainé*, 2.3.2005.

ROSSIELLO, Leonardo, “La literatura del exilio latinoamericano en Suecia (1976-1990)”, pdf.

RÜF, Isabelle, « Dénoncer l’internationale de la terreur », (Rencontre avec CL) *Le Temps, Samedi Culturel*, 3 mars 2007.

S/f, Entrevista, “CL: “El escritor, lo que hace es inventar a un tipo que escribe, esa es la gran obra de su vida”, *El Librero, Revista de distribución gratuita N° 0*, Montevideo, agosto, 2006.

S/f, “CL recluido 13 años en Libertad”, *Acción*, Mercedes, 14.11.2008.

SALBARREY, Gloria, “El puño sobre la mesa” (*El escritor y el otro*), Montevideo, *El País Cultural*, 15.8.2008.

SEIJAS, Gustavo, “Se escribe porque falta un libro” “El camino de un meteco”, Montevideo, *La República*, 18.1.1995.

SEPÚLVEDA, Luis, “Liscano y la mediocridad militar”, *Análisis*, 20 al 26 de mayo de 1991.

SIMON, Geneviève, Entretien, « Naître à l’écriture en prison », *La libre Belgique*, 24.2.2006.

SOCA, Ricardo, “CL: el oficio de escritor” (entrevista), La Página del Idioma Español, 20.02.2002.

SOLARI, Ana, “Palabra, cosa, acción” (*El charlatán*) “Liscano aquí y allá”, Montevideo, *Brecha*, 27.5.1994.



SOSA, Gabriela, “*Los informantes* en la narrativa y el teatro de Carlos Liscano. Diálogo entre dos géneros literarios”, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, VI Congreso Nacional & V Internacional, 9/2010.

SOSA, Gabriela, Estudio preliminar a *La mansión del tirano* anotada por el autor, Montevideo, Argumento, 2011.

SOSA, Gabriela, “El viaje de Hans. *La mansión del tirano* de Carlos Liscano en clave freudiana” en *[sic]*. Revista literaria de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay Año 1 N° 3, diciembre 2011.

SOSA, Gabriela, “Oficia de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano”, Directora de tesis: Dra. Ana Cecilia Olmos (Universidad de San Pablo), setiembre 2012.

STEHLI, Jean-Sébastien, Interview, « La dictature des mots », L’Express, 29 mars 2007.

STEINER, Judith, « La tête dans le sac », *Les Inrockuptibles*, 30 mars 2005.

STIPANIC, Sergio, “Un guardián, un mendigo, un informante y otros personajes”. (Entrevista), Montevideo, *Últimas noticias*, 19.9.1997.

THANAS, Françoise, « Un écrivain responsable », *Les Lettres Francaises*, Paris, 29.3.2005.

TOMSICH, Francisco, “Un libro del desasosiego” (*El escritor y el otro*), Montevideo, *Brecha*, 20.3.09

TORRES, Alicia, “El héroe que quería escribir una novela”, Montevideo, *Brecha*, 2.2.2001.

VAGNER, Michel, « La nouvelle voix de l’Amérique latine. CL observe l’Europe avec acuité. Un roman puissant et dérangeant », *L’Est Republicain, Argus dela presse*, 2.3.2005.

### III. Bibliografía general

AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.

AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

ALDRIGHI, Clara, *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*, Montevideo, Trilce, 2001.

ALDRIGHI, Clara, *Memorias de insurgencia. Historias de vida y militancia en el MLN-Tupamaros. 1965-1975*, Montevideo, Banda Oriental, 2009.

ALFIERI, Emilia, « El salto del conocimiento a la comprensión: la reapropiación del encierro y la represión en la obra literaria de Mauricio Rosencof » en *Encuentros uruguayos. Revista digital N° 4*, setiembre 2011.

AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, 1<sup>è</sup> publication Editions Szezesny, 1966 ; pour la traduction française, ACTES SUD, 1995. (Traduite de l'allemand par Françoise Wullmart)

ANISSIMOV, Myriam, *Primo Levi o la tragedia de un optimista*, Madrid, Editorial Complutense, 2001 [1<sup>a</sup> ed. 1996].

ANTELO, Raúl, "Política del archivo", *Revista Iberoamericana Vol LXVII, Num. 197*, Pittsburg, Octubre-Diciembre 2001.

ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo 2. Imperialismo*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.

ARENDT, Hannah, *La tradition cachée. Le juif comme paria*. Textes traduits de l'allemand et de l'anglais par Sylvie Courtine-Denamy, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo 3. Totalitarismo*, Madrid, Alianza, 1999

ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Madrid, Lumen, 1999.

ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo 1. Antisemitismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

AUBRY, Laurence y Turpin Béatrice, *Victor Klemperer. Repenser le langage totalitaire*. Colloque de Cerisy, Paris, CNRS Éditions, 2012.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

AUGÉ, Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Detenerse ante palabras. Estudios sobre la enunciación*, Presentación, notas y anexo Alma Bolón, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 2011.

BAAS, Bernard, « L'angoisse et la dette » en *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse N°3*, oct. 2003. Effroi, peur, angoisse. Clinique des vilences contemporaines.

BAENA, Rosalía y Saiz Cerredá, M<sup>a</sup> Pilar (Editoras), *Identidad y representación en el discurso autobiográfico. Monográfico, Rilce. Revista de Filología Hispánica 2012*, Universidad de Navarra, Pamplona, 28.1/ enero-junio.

BARTHES, Roland, « La muerte del autor » (1968), traducción de C. Fernández Medrano, <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>. En libro recogido en *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, Roland, "Proust et le noms" en *Le Degré Zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 y 1972. Cito por 1972.

BENVENISTE, Émile, *Vocabulaire des institutions indoeuropéennes. T.2. Livre 3. Chap. 7*, Paris, Minuit, 1969.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

BERNADET, Arnaud, « L'historicité de l'auteur : une catégorie problématique » en *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Direction scientifique Nicole Jacques-Lefèvre, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

BESSIN, Marc, « Parcours de vie et temporalités biographiques : quelques éléments de problématique » en *Informations sociales 156*, 2009, p. 12-21, [www.cairn.info/revue-informations-sociales-2009-6-page-12.htm](http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2009-6-page-12.htm).

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BLANCKEMAN, Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels/récits transpersonnels » en *Se raconter, témoigner*, Carole Dornier (Dir.), Presses universitaires de Caen, 2001.

BOIE, Bernhild et FERRER, Daniel « Les commencements du commencement » en *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*. Textos reunidos por Bernhild Boie y Daniel Ferrer, Paris, CNRS Editions, 1993.

BOLÓN, Alma, « El yo prosaico : vidas de biógrafo » en *Revista de la Biblioteca Nacional 4/5, 2011. Escrituras del yo*. Dirección: Ana Inés Larre Borges.

BOULEZ, Pierre, *Points de repère I. Imaginer*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, Seuil, 1995.

BOURDIEU, Pierre, *campo de poder, campo intelectual*, [www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/Bordieu\\_campopoder\\_campointelectual.pdf](http://www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/Bordieu_campopoder_campointelectual.pdf).

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique » Anexo de *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

BOURRIAUD, Nicolás, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. Traducción al español de Michèle Guillemont.

BROQUA, Vincent y MARCHE, Guillaume (Dir.), *L'épuisement du biographique ?*, Préface de François Dosse, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

BOUVET, Nora Esperanza, *La escritura epistolar*, Buenos Aires, Eudeba, 2006.

BRANDO, Oscar, « La de ayer y la de hoy. 50 años de cultura uruguayaya » en *1960-2010 Medio siglo de historia uruguayaya*. Coordinador: Benjamín Nahum, Montevideo, Banda Oriental, 2012.

BROQUA, Vincent et Marche, Guillaume (Dir.), *L'épuisement du biographique ?* Préface de François Dosse, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

BRUDER, Mónica, *El cuento y los afectos. Los afectos no son cuento*, Buenos Aires, Galerna, 2000.

BUHELLI, Gabriel y HARRIETT, Silvana, “La dictadura cívico-militar, 1973-1984” en *1960-2010 Medio siglo de historia uruguaya*. Coordinador: Benjamín Nahum, Montevideo, Banda Oriental, 2012.

BUCH-JEPSE, Niels, “Le Nom propre et le propre auteur. Qu’est-ce qu’une « fonction-auteur » ? » en *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Direction scientifique Nicole Jacques-Lefèvre, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001.

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle, ROCHE, Roger-Yves (Dir.), *Autofiction(s)*. Colloque de Cerisy 2008, Presses universitaires de Lyon, 2010.

CASAS DE PEREDA, Myrta, “Entre lo posible y lo imposible. De lo real como desafío” en *Trazas y Ficciones. Literatura y psicoanálisis*, Montevideo, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, 2007.

CHARLO, José Pedro, GARAY, Aldo y MARTÍNEZ, Virginia, *El círculo. Las vidas de Henry Engler*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

CHEMAMA, Roland, VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009.

COLOMBI, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

CONTAT, Michel (sous la direction de), *L’auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

CORNEJO POLAR, Antonio, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” en *Revista Iberoamericana No 176-177*, Pittsburgh, University of Pittsburg, julio-diciembre 1996.

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Editorial Francke, 1954.

DE AZÚA, Félix, “Diderot, o la virtud como sociedad anónima” y “El sobrino de Rameau: introducción” en *El aprendizaje de la decepción* (Selección de artículos al cuidado de J.Á. González Sainz), Barcelona, Anagrama, 1996.

DEL LUNGO, Andrea, *L’incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

DEL LUNGO, Andrea, « La frontière du commencement : transitions, transgressions » en Christine Pérès (éd.), *Au commencement du récit. Transitions, transgressions*, Belgique, Lansman, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), Les Éditions de Minuit, Paris.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

DERRIDA, Jacques, « Signature, événement, contexte », Communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Montréal, août 1971, <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/signature.htm>.

DERRIDA, Jacques, « Trace et archive, image et art », Dialogue. Collège iconique. INA, 25.06.2002, [http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace\\_archive.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace_archive.htm).

DERRIDA, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.

DORMIER, Carole (Dir.), « Avant-propos » en *Se raconter, témoigner*, Presses universitaires de Caen, 2001.

DOUSTEYSSIER-KHOZ, Catherine & PLACE-VERHNES, Floriane (eds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Edited by Peter Collier, Peter Lang, Bern, 2006.

DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire*, Paris, EHESS, 1998.

FLEURY, Emmanuel, « Faire signe à la fenêtre. Une clinique de la terreur » en *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse N°3, oct. 2003. Effroi, peur, angoisse. Clinique des violences contemporaines*.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », Conferencia 14.3.1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité No 5*, octobre 1984 en [foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heterotopia.fr.html](http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heterotopia.fr.html). « Des espaces autres (1967), Hétérotopies » en *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur?* publicado en Bulletin de la Société française de philosophie N° 3, 63° année, juillet-septembre 1969, recogido en *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel, « La escritura de sí » traducido de « L'écriture de soi », *Corps écrit N° 5*, L'Autoportrait, febrero de 1983 : 3-23.

FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Introducción de Miguel Morey, Paidós/ICE-UAB, Barcelona, Buenos Aires, México, 1990.

FOUCAULT, Michel, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris, Éditions EHESS, 2011.

FOUCAULT, Michel, *Du gouvernement des vivants*. Cours au Collège de France. 1979-1980, Paris, Seuil/Gallimard, 2012.

FOUCAULT, Michel, *La grande étranger. À propos de littérature*, Paris, EHESS, 2013.

- GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Bs.As., Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Nuestra América. Revista de Estudio sobre la Cultura Latinoamericana N° 6. Cultura uruguaya*. Coord.: Francisca Noguero, Edicoes Universidade Fernando Pessoa, Porto, agosto-dezembro 2008: 115-139.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, “¿Por qué raros? Territorios literarios en devenir, Coord.: Valentina Litvan y Javier Uriarte, *Revista LIRICO N° 5*, Paris, 2010: 29-53..
- GIRALDI DEI CAS, Norah, “Especulaciones: Uruguay en territorios literarios en devenir. Por una categorización abierta de lo nacional/americano en literatura, *Palabras sitiadas. Revista de la Biblioteca Nacional 6/7*. Dir.: Ana Inés Larre Borges, Montevideo, 2012: 87-103.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, FOUREZ, Cathy, IDMHAND, Fatiha (dir.), *Lieux et figures de la barbarie*, Bruselas, Peter Lang, 2012.
- GOMBRICH, E.H., *Gombrich esencial*, Ed. de Richard Woodfield, Londres, Phaidon Press Limited, 1996.
- GOMBRICH, E.H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998.
- GONZÁLEZ, Cecilia, SCAVINO, Dardo, VENTURA, Antoine (Textes réunis et présentés par), *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours*, Presses Universitaires de Boerdeaux, 2010.
- GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Jouve, 2010.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.
- GUTERMAN, Simha, *Le livre retrouvé*, Plon, 1991. Édité et présenté par Nicole Lapierre.
- HAY, Louis, ensemble réuni par, *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989.
- HAY, Louis, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002.

HEINICH, Nathalie, *Sortir des camps. Sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Les Impressions Nouvelles, 2011.

HUSSON, Suzanne, *La République de Diogène. Une cité en quête de la nature*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

HUTCHEON, Linda, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

HUYSSSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Bs. As., Adriana Hidalgo, 2006

JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-neuve, Bruylant-Academia, 2007.

JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Ed., 2001

JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria (comp.), *Memorias de la represión*, Madrid, Siglo XXI Ed., 2006.

JOUHAUD, Christian, RIBARD, Dinah y SCHAPIRA Nicolas, *Histoire Littérature Témoignage*, Paris, Gallimard, 2009.

KALTENBECK, Franz, « Le savoir de l'esclave, La violence », L'Atelier Hors série des Carnets de Lille, 1995-96.

KALTENBECK, Franz, « La torture, violence du plus fort » en *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse N°3, oct. 2003. Effroi, peur, angoisse. Clinique des violences contemporaines*.

KLEMPERER, Víctor, *LTI La lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Edit. Minúscula, 2002.

KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1998 (1a ed. Fayard, 1988)

LABRAGA, Marta, « Fronteras del dolor y la violencia en escena: Resiliencia de Marianella Morena y *El Dolor* de Marguerite Duras » en *El compromiso a escena*, Dora Sales (Ed.), Cádiz : Festival Internacional de Teatro, 2009.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand et LAGACHE, Daniel, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

LE BLANC, Guillaume. *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Editions du Seuil, 2010.

LECERCLE, Jean-Jacques, « Combien coûte le premier pas? Une théorie annonciative de *L'incipit* » en Louvel, Liliane (Textes réunis et présentés par), *L'incipit*, Publications de la licorne, Université de Poitiers, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique. Nouvelle Edition augmentée*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

LEVI, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001 (Primera edición *I sommersi e i salvati*, 1987).

LEVI, Primo, *Entrevistas y conversaciones*. Edición de Marco Belpoliti, traducción de Francesc Miravittles, Barcelona, Ediciones Península, 1998.

LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

LOIS, Élida, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, EDICIAL S.A., 2001.

MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Editions Belin, Paris, 2006.

MALEVAL, Jean-Claude, *Logique du délire*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2011.

MARTÍNEZ MORENO, Carlos, « Crepúsculo en Arcadia : La Institucionalidad y su derrumbe a la Uruguay » en *Uruguay hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina editores, 1971.

MAY, Georges, *La autobiografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité modernité*, Paris, Éditions Verdier, 1988.

MIRZA, Roger, *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*, Montevideo, Banda Oriental, 2007.

MIRZA, Roger (ed.), *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea : una reflexión impostergable*, Montevideo, Universidad de la República, 2007.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 2ª edición, Madrid, Gredos, 1998.

NAHUM, Benjamín (Coordinador), *Medio siglo de historia uruguaya 1960-2010*, Montevideo, Banda Oriental, 2012.

NEEFS, Jacques, « Commencements chez Samuel Beckett » en *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*. Textos reunidos por Bernhild Boie y Daniel FERRER, Paris, CNRS Editions, 1993.

NOGUEROL, Francisca, « Líneas de fuga : el tiempo de los dietarios en la última narrativa en español, *Ínsula* N° 754, 2009: 22-25.

NOGUEROL, Francisca, “Literatura argentina transterrada y dictadura: versiones desde el margen”, Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, DT 13/2012.

PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.



- POIRIER, Jacques, *Littérature et psychanalyse*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1998.
- POROT, Antoine, *Diccionario de psiquiatría clínica y terapéutica* con la colaboración de H. Aubin, Ch. Bordonet y otros, Barcelona, Labor, 1962.
- PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de cultura económica, 2010.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2002.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*. Préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954.
- QUILLIOT, Rolland, *Les métaphores de l'inquiétude. Giraudaux, Hesse, Buzzati*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- REAL DE AZÚA, Carlos, *Partidos, política y poder en el Uruguay (1971-Coyuntura y pronóstico)*, Montevideo, FHC, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1988. 1ª edición en *Uruguay hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1971.
- REGARD, Frédéric, « L'Auteur remis en place : topologie et tropologie du sujet autobiographique » en *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Direction scientifique Nicole Jacques-Lefèbre, avec la collaboration de Frédéric Regard, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, 2ª ed. en español, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008. (1ª ed.: Seuil, 2000).
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. (1ª ed. Seuil, 1986).
- RICOEUR, Paul, *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. (1ª ed. Seuil, 1969).
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I*, México, Fondo de cultura económica, 2007. (1ª ed. Seuil, 1985).
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. (1ª ed. Seuil, 1984)
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración III*, 3ª ed. en español, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. (1ª ed.: Seuil, 1985).
- RILLA, José, *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*, Mont., Sudamericana, 2008.

- RILLA, José, “La restauración de la democracia. Reforma, crisis y cambio político en Uruguay, 1985-2010” en *1960-2010 Medio siglo de historia uruguaya*. Coordinador: Benjamín Nahum, Montevideo, Banda Oriental, 2012.
- ROFFÉ, Mercedes, I is another en *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Sylvia Molloy y Mariano Suskind eds, Buenos Aires, Norma, 2006.
- ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Librairie José Corti, 1986.
- RUIZ, Marisa, *Ciudadanas en tiempos de incertidumbre. Solidaridad, resistencia y lucha contra la impunidad (1972-1989)*, Montevideo, doble clic editoras, 2010.
- RUIZ, Marisa y Sanseviero, Rafael, *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Montevideo, Fin se siglo, 2012.
- SAID, E. W., *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate, 2004.
- SARLO, Beatriz, *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Bs.As., Ariel, 1996
- SARLO, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Bs.As., Ariel, 1998
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Bs.As., Siglo XXI, 2005.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1ª edición : 1993).
- SCHOENTJES, Pierre, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz s.a., 2007.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- STEINER, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994 (1a ed., 1991).
- TOUCHET, Philippe « Merleau-Ponty. Le langage et la parole », [http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/dict\\_langageMp.pdf](http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/dict_langageMp.pdf).
- TRIGO, Abril, “Migrancia: memoria: modernidad” en *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Textos editados por Mabel Moraña, Editorial cuarto propio, 2000

TRIGO, Abril, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Beatriz Viterbo-Trilce, 2003.

VEZZETTI, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

VIÑAR, Marcelo y ULRIKSEN, Maren, *Fracturas de memoria*, Montevideo, Trilce, 1993.

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 2002.

WILLEMART, Philippe, *Au-delà de la psychanalyse: les arts et la littérature*, Paris, L'Hartmattan, 1998.

WILLEMART, Philippe, « Comment se constitue l'écriture littéraire ? » en *Genesis. Manuscrits. Recherche. Invention. Revue internationale de critique génétique*, Paris, ITEM 18/02, 2002.

ZIZEK, Slavoj, « La violence entre fiction et fantasme. Vers une théorie lacannienne de l'idéologie » en *L'Atelier Hors Série des Carnets de Lille*, 1995-1996.

ZIZEK, Slavoj, « Passion du réel, passion du semblant » en *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse N°3, oct. 2003. Effroi, peur, angoisse. Clinique des violences contemporaines*.

ŽIZEK, Slavoj, *Violence*, NY, Picador, 2008.

## **Figuras de la poética de Carlos Liscano: cuando la literatura es el surco del delirio. Ficción, autoficción, testimonio**

Esta tesis trata de analizar la obra de Carlos Liscano en relación a, y también independiente de, la dictadura que vivió el Uruguay entre 1973 y 1985. En la Introducción, en una primera parte, caracterizo la situación de la sociedad uruguaya de las décadas del sesenta y setenta a partir de la noción de crisis, esbozo algunas características del grupo político revolucionario al que perteneció el autor ; en una segunda parte planteo como eje de este trabajo la idea de que la escritura es la manera que tiene quien escribe de hacerse sujeto de lo vivido. Dos imágenes complementarias son el hilo conductor de este abordaje de la obra de Liscano : la de la escritura como un surco y la de la espiral. En el capítulo 1 analizo el surgimiento del escritor en la cárcel y la relación entre delirio y escritura. En el segundo capítulo: la confirmación pública del escritor a partir de su vida en Suecia, la recepción primera de su obra, el rechazo del escritor de la atribución de « carcelaria » a su literatura. Trato de responder a la pregunta de por qué es en la etapa sueca que crea relatos. Propongo como explicación posible el ejercicio de extrañamiento que supone el vivir en dos lenguas. En el tercer capítulo trato de describir la decisión de volver y su significado. Analizo el único libro de testimonio en relación al desarrollo del género en el Uruguay de la posdictadura. Pienso la dimensión cívica recuperada por el escritor como uno de caminos que lo llevan al hallazgo de la autoficción. Pienso en la posibilidad de considerar un límite para la forma autoficticia y la apertura hacia una estética del plagio. Dejo para el final el análisis de la reescritura aunque es una constante del trabajo de Liscano.