

Oficio de escritor

**Las escrituras del yo
en la obra de Carlos Liscano**

Gabriela Sosa San Martín

“Nunca hay que creerle del todo, al escritor, y tampoco creerme lo anterior”

Carlos Liscano, *El escritor y el otro*

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se llevó adelante como tesis de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República). Vaya mi agradecimiento a la institución que me brindó la posibilidad de cursar estudios de posgrado, a todos los profesores y profesoras de los cursos y seminarios a los que tuve oportunidad de concurrir en esos años de carrera, y muy especialmente a quien fue la Directora de Tesis de esta investigación, la profesora Ana Cecilia Olmos de la Universidad de San Pablo. El contacto asiduo y enriquecedor combinó el intercambio académico y un profesionalismo de primer nivel con el sostén humano, tan importante en este largo proceso de aprendizaje iniciado en 2009.

También a Carlos Liscano, por su permanente confianza en mi trabajo y su estímulo, por la generosidad de compartir materiales a los que de otra forma no hubiera podido acceder. La posibilidad que me brindó de prologar en 2011 la reedición de *La mansión del tirano* significó un ejercicio de escritura y reflexión fundamental.

Luego, mi agradecimiento a los amigos, a la familia presente y ausente, y fundamentalmente a Leandro Rocca, que renueva mi confianza en el futuro y mi compromiso con la vida, y a Pablo Rocca, por sus pacientes lecturas, por compartir sus conocimientos y su experiencia, por estar a mi lado.

Finalmente, quiero mencionar dos hechos fundamentales. En marzo de 2011 me fue otorgada una beca de la CSIC, con el fin de promover la culminación de mis estudios de posgrados. La financiación, recibida durante nueve meses, resultó decisiva para el avance de la investigación. Por último, en noviembre de 2013 el Ministerio de Educación y Cultura determinó que *Oficio de escritor* recibiera el Premio Anual de Literatura en la categoría ensayo literario inédito. Este libro es consecuencia de ese apoyo económico.

CAPÍTULO PRIMERO

EL ESCRITOR Y LOS OTROS: LA RECEPCIÓN CRÍTICA EN URUGUAY DE LA OBRA DE CARLOS LISCANO

En 1987, a poco tiempo del retorno democrático, Mauricio Rosencof escribía acerca de la literatura carcelaria en el número 161 de la revista *Casa de las Américas*: “Toda esta formidable literatura que en su conjunto tiene un impresionante valor testimonial pero que además revela nuevos talentos está por estudiarse” (1987: 13). Ese mismo año, en Suecia, Carlos Liscano (Montevideo, 1949) publicaba su primer libro de relatos. Lo había escrito durante su presidio en el penal de Libertad, y se publicó con el título *El método y otros juguetes carcelarios* en una editorial sueca, Författares Bokmaskin, para un público que probablemente se restringiera a la colectividad de exiliados y, si acaso, a un escasísimo número de lectores del país de origen del escritor.

La línea que dominó la primera recepción de los textos del autor en el medio cultural uruguayo lo vinculó al nuevo fenómeno de la escritura carcelaria, como supone la particularidad de su surgimiento a la actividad artística como preso político en el penal de Libertad durante el período 1972-1985, y las guiñadas autorreferenciales de sus textos sobre este punto. El propio título elegido para la colección de relatos, por ejemplo.¹ La entrevista a Liscano que Fernando Beramendi realizó para *Último Tren* (suplemento cultural del diario *La Hora*) en 1989 –la primera de la que tenemos noticia, por cierto– lo describe como un hombre de “expresión adusta, reflexiva, el hablar quedo, hilvanando palabra a palabra, con frases meditadas y una mirada tranquila”; es decir, con una actitud pública que sugeriría aún la presencia de las marcas del presidio.

¹ Un artículo de Mercedes Ramírez, reseñando *Agua estancada y otras historias* (1991), expresa que “La obra editada de Liscano, *El método y otros juguetes carcelarios*, ¿Estará nomás cargada de futuro? 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” (Ramírez, 1991: 22). Es decir, la presencia de la cárcel la marcan los propios textos y es a la vez acompañada por la mirada de los primeros críticos que se interesan por la producción del autor.

Expresa Liscano en esta oportunidad: “La sociedad parece que no tiene reglas. Todo el mundo habla y opina. En la cárcel la palabra era muy cuidada. Uno se habituaba a hablar en voz baja y lo preciso, preparando una conversación durante catorce días para hablar media hora” (Beramendi, 1989: 4). En lugar de destacarse la represión sufrida durante trece años de encierro el escritor enfatizaba las herramientas que la cárcel le había dado para entender el mundo que lo rodeaba, como si de esta manera se demostrara que también el preso puede integrarse con su experiencia a la vida en sociedad: “No creo que la cárcel sea el infierno del mundo, aunque el sufrimiento no tiene medida. [...] Ese peligro de desquiciamiento en la cárcel es el que puede correr cualquier trabajador normal sometido a durezas tan grandes como existen en la sociedad” (op. cit., pág. 5).

Por otro lado, muy tempranamente, las primeras muestras de aproximación a su obra ostentaron un fuerte elogio a su condición de escritor “sui-generis” (Beramendi, 1989: 5), “que burla las categorías acuñadas en los últimos años y que refieren a lo geográfico (exilio-insilio-cárcel) o a lo cronológico-dictatorial (antes-durante-después). Resultaría difícil encasillarlo” (op. cit., pág. 5).² “Entre las cosas que habría que decir de la literatura que produce Liscano es que rompe todos los esquemas de los géneros literarios. Uno no sabe bien dónde encasillarla ni creo que haya porqué encasillarla” (Ramírez, 1989: 8-9). Su participación en el medio cultural uruguayo antes de 1972 había sido inexistente, dada su juventud: Liscano se había criado en La Teja, estudió en el Liceo Militar y luego en la Escuela Militar de Aeronáutica, de la que fue expulsado para, muy poco después, integrarse a la columna 15 del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. Finalmente fue capturado definitivamente en mayo de 1972 con tan solo 23 años de edad. Esto significó que sus intereses poco lo hubieran dirigido hacia el proyecto de la escritura antes del 72 –él mismo confiesa provenir de una familia humilde en la cual “no había un solo libro” (Alzugarat, 2013: 167)–, actividad a la que sí se dedicaría con fervor durante el tiempo en el penal.

² No resulta casual que Fernando Beramendi (Carmelo, 1954–Montevideo, 2000) se interesara por la literatura de Liscano, puesto que coincidieron en el hecho de que las circunstancias políticas –el exilio en el primer caso, la cárcel en el segundo– determinaron la decisión de dedicarse a la escritura. Beramendi concretó el proyecto, junto a Ana Luisa Valdés y María Gianelli, de escribir una antología de escritores uruguayos en el exilio, *Fueradefronteras*, problematizando así el concepto de la literatura nacional. “No es este el momento de señalar si la literatura uruguaya del exilio puede categorizarse como tal, con sus propias leyes y peculiaridades. Pero es indudable que para poder desarrollar ese debate, primero ha de reunirse esa creación desparramada en revistas que no conocerán Uruguay, en ediciones lejanas, incluso en idiomas diferentes o en cartapacios que aguardan la luz” (Valdés, Gianelli, Beramendi, 1984: 7).

Liscano ya comienza por la década de los ochenta a cultivar una imagen de escritor sustentada a partir de ese lugar periférico en el que los comentarios críticos lo han ubicado. Algún artículo por demás elogioso lo compara con la talla de Juan Carlos Onetti o Felisberto Hernández, por inaugurar “zonas de narrativa absolutamente nuevas” (Ramírez, 1989: 8-9).

Creo que soy un salvaje que no pertenezco a la familia literaria del país. [...] 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 (entrevista.5 Beramendi, 1989: 5).

“La servidumbre –en el buen sentido–” resulta sin embargo poco evitable para quien desea hacerse de un lugar y un reconocimiento. Aquellos que habían producido durante el encierro, y más precisamente, quien se había descubierto escritor en esas circunstancias, veían en libertad la posibilidad de dejar atrás una escasísima divulgación de los textos dentro de un pequeño círculo de amigos presos en pos de una difusión a escala mayor, social, cultural, *real*. Cómo llevar adelante dicha difusión resultaba el gran desafío. Liscano se abocó a la tarea de crear al escritor con total ahínco –con sus hábitos y disciplina de trabajo, como proyecto de vida en una palabra–:

yo salí de la cárcel para ser escritor o nada. Era un delirio, pero así fue. Me preguntaron qué necesitaba, y yo necesitaba todo: no tenía ropa, no tenía trabajo. También necesitaba afecto, aunque de eso me di cuenta después. Mi respuesta fue: necesito una máquina de escribir.³

Comenzar a escribir en la cárcel, y luego decidir que la exclusión permaneciera en su condición de uruguayo radicado en Suecia supuso una difícil localización de este escritor dentro de la literatura nacional. Fuera de la cárcel Liscano reprodujo las dificultades para que se lo ubicara en este escalafón. Algunos de sus textos, como el relato “Agua estancada” (1991), hacen de esta cuestión materia literaria, combinando la exclusión lingüística que sufre el personaje con el ejercicio de la violencia y el poder, especialmente del dentista. En otros casos, que analizaremos más adelante, el autoexilio o “exilio voluntario” (Alzugarat, 2013: 165) en la configuración del escritor resultó tema de reflexión: *El escritor y el otro* (2007d) y “Llegar sin hacer ruido” (2011b).

El primer grupo que apoya a Liscano en su afán de dar a conocer los textos producidos en la cárcel lo constituye la red de contactos políticos aún dispersos por el mundo desde los años del exilio. Su primer libro, *¿Estará nomás cargada de futuro?*

³ Entrevista realizada a Liscano el 26 de diciembre de 2011. Se incluye como Anexo.

(1989) fue publicado por Vintén Editor, emprendimiento de uruguayos exiliados en Suecia que surge en el año 1980. “El origen de esa editorial fue tener en aquel medio algunos valores literarios en español y de nuestro país en especial”.⁴ Liscano, que no es exiliado aunque sea reiteradas veces percibido como tal,⁵ se integra tardíamente a la importante comunidad de uruguayos radicados en dicho país nórdico. Junto a algunos de ellos, como es el caso de José Alanís –célebre figura de la murga La Soberana, más conocido como “Pepe Veneno”–, llevará a cabo la carrera teatral de aquellos años;⁶ puede verse a los dos uruguayos fotografiados en la edición bilingüe de *La vida al margen* (1994):⁷ Alanís en calidad de actor, Liscano de director de la obra estrenada en el Teatro Pero de Estocolmo. Otros uruguayos-suecos, como el caso de Roberto Mascaró, José da Cruz o Leonardo Rossiello dedicarán páginas a la producción del compatriota, el primero analizando su obra en la prensa cultural y los otros incluyéndolo en una antología de poetas uruguayos en Suecia.⁸

⁴ Algunas referencias acerca del origen de la editorial, como la cita antes referida, se mencionan en <http://www.vinten-uy.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=11>.

⁵ En las palabras de presentación del primer libro de poemas, realizada en el Instituto Nacional del Libro de Montevideo y a cargo de Mercedes Ramírez, la profesora expresaba lo siguiente: “Nuestra actual literatura uruguaya se caracteriza por una simultaneidad temporal y por una multiplicidad espacial. Es decir, se está produciendo al mismo tiempo acá en Uruguay y en otros muchos países y ciudades como Barcelona, Madrid, París, Gotemburgo o Estocolmo. Y dicho sea de paso, el exilio sueco ha sido sin duda el más rico en nombres, en obras, en calidad de obras que se han producido en esta diáspora uruguaya” (Ramírez, 1989: 8-9). Incluso años más tarde, en el primer artículo de relevancia académica que se escribe sobre la literatura de Liscano, y que fuera publicado en *Cuadernos de Marcha* en 1993, María Belén Castro Morales hablará erróneamente del “exilio” del escritor, para referirse a los años de su estadía en Suecia.

⁶ Otras dos tareas ocupan los años suecos de Liscano, aunque muy escasa ha sido su repercusión en el medio cultural uruguayo: en primer lugar, sus trabajos de traducción, que según Ignacio Bajter – investigador encargado de organizar el archivo privado de Liscano– “es de los núcleos más importantes del archivo después de los papeles de la cárcel” (Bajter, 2013: 34). *Tu momento en la tierra* de Wilhem Moberg o *Erling* de Christina Herrström son algunos de los textos traducidos, siempre vinculados a uno de los géneros que más interesaba a Liscano por los años noventa: el dramático.

Por otro lado, en apoyo a la tarea docente que le permitió al escritor ganarse la vida en Suecia, cabe mencionar la elaboración de manuales de aprendizaje del español para suecos. Los materiales que han sobrevivido “están ahora reunidos [en el archivo] en la caja «Ejercicios de español»” (Bajter, 2013: 32).

⁷ El texto aludido posee una historia de diversos títulos. Inicialmente fue escrito en la cárcel como “No hay salida” para luego llamarse “La edad de la prosa” (en los *Manuscritos de la cárcel* publicados en 2010 por Ediciones del Caballo Perdido figura con este nombre). La obra teatral surgida a partir del relato se estrenó en Suecia como *La vida al margen*. Finalmente, el texto en prosa fue publicado por Trilce en 1997 bajo el título “El informante” y once años más tarde el homónimo texto dramático se incluyó en el volumen *Teatro* (2008). Los cambios de una versión a otra resultan muy significativos.

⁸ Ver Mascaró, Roberto. “La libertad está en el lenguaje”. *El País Cultural*. Montevideo, 19/11/1993 y Da Cruz, José y Leonardo Rossiello (redactores). *Antologías personales. Poesía uruguaya en Suecia*. Montevideo: Vintén Editor, 1992. Los textos de Liscano que se incluyen en la antología serán luego publicados en *Miscellanea observata* (1995). Por otro lado, el artículo ya citado de Beramendi de 1989 hacía mención, sin aludir fuentes, a comentarios realizados por Leonardo Rossiello acerca de la obra de Liscano, aunque Rossiello, según su propio testimonio, nunca publicó nada al respecto. “Leí sí muchos de sus borradores [los de Liscano] en la época en que vivía en Suecia; y se los comenté y critiqué. Acaso

Los contactos culturales con Uruguay tampoco se hicieron esperar durante la etapa en Suecia. Liscano se acercó, a pesar de la distancia física, a la Editorial Arca – por aquellos años a cargo de Alberto Oreggioni luego de la trágica desaparición en 1983 de Ángel Rama al incendiarse el avión en el que viajaba– y a Editorial Trilce, con quien publicó en 1993 *Memorias de la guerra reciente*, novela de significativa repercusión dadas sus tres ediciones de 1988, 1991 y 1993.⁹ En Arca Liscano dio a conocer *Agua estancada y otras historias* (1991) y *La mansión del tirano* (1992), esta última una “rareza” por su contenido y por ser la primera novela del autor escrita durante los años de la cárcel. Acercarse a dichas editoriales significaba apartarse de sellos periféricos en el mercado local para ocupar una posición en dos de las tres editoriales que, entonces, marcaban el rumbo¹⁰ y que junto a intelectuales y periodistas pretendían dar impulso a la literatura uruguaya de la postdictadura. *Último Tren* del diario *La Hora*, *Brecha*, *La República*, *Cuadernos de Marcha*, *La Semana* de *El Día* serán los primeros medios periodísticos que difundan algunos de sus textos y reseñen, elogiosamente, las producciones del Liscano hacia finales de los ochenta y comienzos de la década siguiente.¹¹

El primer trabajo con cierta extensión y de corte más académico que se ocupa de la obra de Liscano fue escrito por María Belén Castro Morales y salió en la nueva época montevideana de *Cuadernos de Marcha*, en diciembre de 1993. Se titula “La literatura uruguaya vista desde España”.¹² En lugar de centrar la atención sobre la relación del autor con el fenómeno de la literatura carcelaria y el exilio, Castro Morales enfatiza las estrategias lingüísticas de los textos, la autonomía lograda en la voz de los personajes

le habré escrito alguna carta o tal vez pude haber enviado un mensaje con alguna observación o comentario a Fernando Beramendi”. Agradezco la información brindada por Rossiello vía correo electrónico el 6 de marzo de 2012.

⁹ *Memorias de la guerra reciente*. 1era ed. Estocolmo: Salto Mortal, 1988; 2da. ed. Santiago de Chile: Editora Emisión, 1991; 3era. ed. Montevideo: Ediciones Trilce, 1993. Sobre las repercusiones de la novela en la prensa uruguaya, téngase en cuenta que el primer artículo que se publica en *Brecha* sobre la obra de Liscano estuvo a cargo de Wilfredo Penco y se tituló “Apología militar. *Memorias de la guerra reciente*” (1990). El apoyo de dicho semanario para la posterior consolidación de Liscano como escritor será de relevancia.

¹⁰ El trío lo conformaban Arca, Trilce y Banda Oriental.

¹¹ Si bien el contacto con Uruguay aparentemente no se perdió en ningún momento, manteniéndose abierta la expectativa de hacerse un lugar como escritor en este mercado, Liscano sabía de las dificultades del emprendimiento y de las ventajas que podía significar vivir en Europa. En la entrevista realizada por Álvaro Buela en 1994, titulada “Memorias de la Europa reciente”, Liscano responde que no piensa volver al país “porque no es esa la pregunta que yo me hago. –¿Y cuál es la pregunta que te hacés? –Dónde puedo realizar lo que quiero realizar” (Buela, 1994: 10). Es decir, contar con los medios para escribir. Alzugarat entiende que el cambio de actitud de Liscano respecto del Uruguay se produjo a la par que se fortalecía su figura de escritor (Alzugarat, 2013: 182).

¹² La autora envió el artículo desde Islas Canarias, donde residía.

respecto de la postura ideológica del escritor. Mientras los trabajos anteriores de Beramendi y Ramírez prestaban mayor atención a la relación entre texto y contexto – momento postdictatorial en el cual aún se encontraban en clara disputa el discurso del poder y la lectura de la *historia reciente*¹³ y reparaban en el riesgo que corría la novela *Memorias de la guerra reciente* de ser interpretada como una apología de la vida militar¹⁴ –cuando de hecho cuestiona con ironía el proceso de sumisión que sufre el personaje–, el estudio de Castro Morales se detiene a fundamentar las estrategias del escritor para lograr transmitir los efectos de la alienación en el protagonista.¹⁵ Es decir, repara no solo en el *qué* y el *para qué* de esta literatura sino también en el *cómo*, en la calidad artística pautaada por el manejo creativo con el lenguaje.

Del mismo año es el artículo de Óscar Brando publicado en *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional* (1993). De esta forma Liscano ingresa no solo al estudio de críticos que se proponen realizar una mirada global respecto del fenómeno de su obra, sino también a un medio académico oficial, preparado por especialistas. Los dos artículos importantes del año 93 –es decir, el de Castro Morales y el de Brando– coinciden en destacar las bases de una estética que toma la experiencia carcelaria pero para hacer de ella literatura, mundo hecho de palabras: “su escritura constituye la búsqueda de las claves mismas de la narración para transmutar en materia literaria, y hasta en filosofía de la escritura, la materia prima de su testimonio sobre la soledad y el sufrimiento” (Castro Morales, 1993: 47). “Liscano se encuentra sin objetos e intenta construirlos con la palabra: desde una situación opuesta [a la antinovela latinoamericana] llega a la misma respuesta: *la objetividad de la escritura*”¹⁶ (Brando, 1993: 185).

¹³ Nos referimos al sentido otorgado a esta expresión en trabajos como la serie de *Cuadernos de la historia reciente*, editados entre 2006 y 2010 por Banda Oriental, bajo el asesoramiento de Carlos Demasi, Álvaro Rico, Vania Markarian y Jaime Yaffé. O el material oficial organizado también por estos autores con fines educativos en 2007: *Selección de textos para la enseñanza de la historia reciente*, disponible en la web: <http://www3.anep.edu.uy/historia/>.

¹⁴ “Una lectura simplona de *Memorias...* podría hacer pensar que Liscano hace un elogio de la vida militar. Pocas veces se ha escrito con tal conocimiento de los resortes y mecanismos de la autoridad, que, como bien dice Liscano, no son exclusivos de lo castrense” (Beramendi, 1989: 4); “una novela que va a ser leída torpemente por algunos como el elogio de la vida militar, cuando en realidad es un alegato por la libertad llevado hasta las últimas consecuencias, hasta las últimas consecuencias de la libertad” (Ramírez, 1989: 8-9).

¹⁵ “A través de una perspectiva narrativa plenamente cedida al recluta-narrador, el autor se desentiende de enjuiciar moralmente lo narrado y presta su mano de médium para que otro se exprese. Esto implica la plena autonomía del personaje narrador y permite esa meta perseguida por todo novelista: la plena creación de caracteres, de un mundo, de voces individuales; la base de lo que Bakhtin ha llamado la «polifonía» de la novela” (Castro Morales, 1993: 49).

¹⁶ Cursiva en el original.

En ese mismo año 1993 el autor amplía su círculo de influencia. *Brecha* publica en abril un texto titulado “El que escribe” –el segundo en el semanario, antecedido por el cuento “Gambito final” del 4 de setiembre de 1987 que luego será incluido en *El informante* (1997) y más tarde recogido en *Oficio de ventriloquia I* (2011)–. La tarea de fomentar la promoción del escritor en el medio uruguayo, quizá dentro de un proyecto mayor de “descubrimiento” de nuevas voces que llenaran los vacíos culturales de las trágicas décadas de los setenta y los ochenta, fue explícita, notoria. El párrafo que introduce el texto referido, sin firma, aunque atribuible a Ana Inés Larre Borges como responsable de la sección cultural del semanario, presenta a Liscano de la siguiente manera:

Nació en 1949, confiesa haber escrito “antes”, pero fue en la cárcel de Libertad donde Carlos Liscano se convierte en el escritor que es hoy. Allí escribe la primera versión de *La mansión del tirano* que pierde en una requisita y vuelve a inventar, allí escribe algunos poemas, los cuentos de *El método y otros juguetes carcelarios*. Seguirá escribiendo en su exilio sueco y publicando en el Uruguay. *Brecha* cree que es un gran escritor. Por eso esta doble propuesta, la de que nos diese una “explicación falsa de sus cuentos” y un fragmento de su novela en marcha.¹⁷ Lea y juzgue, su literatura y nuestra apuesta (*Brecha*, 30/04/1993: 20).

La difusión de textos en la prensa uruguayo como primera forma de darlos a conocer será una estrategia que Liscano repetirá en múltiples oportunidades.¹⁸ A esto se suma que a partir de febrero de 1997, ya residiendo en Uruguay desde hace un par de años, comienza a figurar como colaborador estable de *Brecha* –aunque sus artículos más antiguos y ocasionales sean del año 1993–, en simultáneo a su asidua aparición en *El País Cultural* durante el período 1997-1999.¹⁹

A pesar del carácter marginal que signó su origen literario, lo cierto es que Liscano recorrió los mismos caminos que la mayor parte de sus colegas que vivieron en el Uruguay largos años corridos,²⁰ asentándose en espacios de difusión reconocidos, rodeando un número de voces críticas interesadas en su producción artística. Las

¹⁷ Se refiere a *El camino a Ítaca* (1994).

¹⁸ Para mencionar algunos ejemplos: “Naranjas en la sala” (*El País Cultural*, 20/02/1995); “La recta entera” (*El País Cultural*, 24/05/1995); “El acompañante” (*Cuadernos de Marcha*, 05/1996); “La Treintaidós” (*El País Cultural*, 26/03/1997).

¹⁹ *Lengua curiosa* (2003, 2007) recoge gran parte de los trabajos publicados en *Brecha* y *El País Cultural*.

²⁰ A modo de ejemplo sirva el caso de Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958) quien editó la sección cultural de *Posdata* y colaboró en medios de prensa como *Opinar*, *Brecha*, *La Semana* de *El Día* y *El País Cultural*. Algo similar –y siempre salvando las distancia que separan el estudio de cada caso concreto– ocurre con el narrador Felipe Polleri (Montevideo, 1953), crítico literario en *El País Cultural* y *Brecha*.

reseñas y artículos referidos a su obra permanecen, aunque en discreto número, estables a partir de la década de los noventa. Se observa además que los textos narrativos por lo general logran mayor repercusión que los poéticos, en nuestra opinión debido a la notoria calidad del primer grupo sobre el segundo.

En 1995 se produce, aunque sin repercusiones en Uruguay, el primer trabajo académico acerca de la obra del autor, titulado *Por una poética del espacio en la novela La mansión del tirano de Carlos Liscano* y escrito por María Ferraro Osorio, uruguaya residente en Grenoble (Francia). La misma, presa política entre los años 1976 y 1980, ha demostrado un reiterado interés por la literatura carcelaria de Liscano, publicando luego en 1996 *Escritura en cautividad: el caso de la novela La mansión del tirano de Carlos Liscano (Uruguay)* y más recientemente formando parte del trabajo crítico realizado en torno a la publicación de los *Manuscritos de la cárcel* (2010) en la Universidad de Lille, con la que Liscano entablará una estrecha relación, en especial a partir de la presencia de la profesora uruguaya Norah Giraldi dei Cas.

Acerca de la inclusión de Liscano en las lecturas panorámicas de la literatura uruguaya postdictatorial, el primer trabajo lo constituye la cronología elaborada por Hugo Verani en 1996, *De la vanguardia a la posmodernidad*. Las referencias al autor son mínimas y se lo menciona solo al pasar, algo frecuente en los panorámicos. Lo mismo ocurre con el artículo de Óscar Brando, “La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)” (1997), aunque ciertos comentarios destaquen la importancia de la obra de Liscano en el marco de la literatura reciente de una forma mucho más significativa: “Estas propuestas [las de Juan Carlos Onetti y Mario Levrero] indicarían que el realismo es insuficiente; pero que no todo el realismo está perdido y que guarda aún posibilidades interesantes: Hugo Burel, Carlos Liscano y Tomás de Mattos intentarían demostrarlo” (Brando, 1997: 31). Es decir, lo que a Brando parece interesarle en esta oportunidad es mostrar la disidencia de Liscano –junto a otros autores– de un modelo narrativo realista y prestigioso pautado por la central voz de Mario Benedetti, línea disidente que además presentaba como antecedentes a figuras de la talla de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti. Si este último desarrolló “una versión fantástica derivada de la ensoñación (hasta los deslindes del delirio), el mundo interior, la automarginación de los personajes perversos que se sentían ángeles caídos, malditos de un mundo mal hecho” (op. cit., pág. 30), el “malditismo” onettiano dio lugar a nuevas imágenes de Montevideo que según Brando Felipe Polleri, Carlos Liscano u Omar

Prego heredan. Está claro que además de los textos publicados Brando conocía al escribir el artículo *La ciudad de todos los vientos*, novela por entonces inédita. Las dos lecturas panorámicas mencionadas podrían ser tomadas en cuenta prácticamente como las únicas hasta el presente.²¹

Cuando Liscano regresa definitivamente al Uruguay a mediados de la década del noventa ya posee un lugar ganado como escritor, que se consagra con su vinculación estable a medios de prensa como *Brecha* y *El País Cultural*, e incluso con la dirección de un proyecto editorial que combinó apoyos públicos con una línea independiente, la de Ediciones Trilce. En la elogiosa reseña que Wilfredo Penco realizara en el *Boletín de la Academia Nacional de Letras* (1997) del primer número de *Papeles de Montevideo* – publicación a la que le augura larga vida, aunque solo salieron dos números– expresaba la necesidad de un espacio de reflexión y de debate con otros medios de prensa latinoamericanos, espacio que el Uruguay debía (y debe) consolidar desde las voces de sus especialistas universitarios y colaboradores independientes. Liscano lo señalaba en la “Noticia” del primer número de la revista, ajustándose probablemente a su propia realidad de aquellos años como periodista cultural: “Escasa estima y cierta indiferencia son el estímulo del investigador y crítico que trabaja en Uruguay. Esto se nota, entre cosas (*sic*), en que la investigación y la crítica son siempre tarde y mal remuneradas, o no se pagan nunca, y, en todo caso, pocas veces se difunden” (Liscano, 1997e: 7).

Los trabajos de corte académico dentro y fuera del país continuaron apareciendo de manera esporádica, como ocurrió con los casos de Hebert Benítez Pezzolano –“Carlos Liscano: la palabra en su cárcel” (1997)– y Michelle Milstein –“Carlos Liscano: la vida desde un tren” (1999)–.²² En el primer caso, Benítez se centra en el estudio de *El método y otros juguetes carcelarios* (1987) y *El charlatán* (1994) sin “disimular el

²¹ La “Introducción” que Sylvia Lago realizó a *Narrativa uruguaya de las últimas décadas, 1960-1990. Las marcas de la violencia* (1997) posee la característica de analizar el tema de la violencia desde una mirada panorámica que repara solo en unos pocos ejemplos concretos. Es decir, la mayor parte de las conclusiones que maneja la autora no están debidamente fundamentadas a partir de menciones a escritores y publicaciones que den cuenta del proceso. Sirva un ejemplo en el cual no se nombran autores: “Ese primer aluvión testimonial, obviamente con escasa perspectiva en relación a los hechos que motivan su tarea creadora, suele producir textos saturados de carga emocional” (Lago, 1997: 38). Eduardo Galeano, Ernesto González Bermejo, Fernando Butazzoni y alguna antología –los *Cuentos de la Revolución* de 1972– constituyen el privilegiado corpus de referencia, al que sí se dedica varias páginas.

²² El trabajo de Michelle Milstein plantea una lectura comentada de los libros de poemas *¿Estará nomás cargada de futuro?* (1989) y *Miscellanea observata* (1995) y de algunos relatos, en especial aquellos referidos a la construcción del hogar. Sin lograr desprenderse del propio discurso del escritor y parafraseándolo la mayor parte del tiempo, el valor del trabajo radica en el hecho de que apuesta a la divulgación de la obra de Liscano en un espacio académico –Carleton College en Northfield, Minnesota– ajeno hasta el momento al círculo de influencias.

deseo de rescate de estos escritos”. “Este volumen de relatos «iniciales» de Carlos Liscano ha sido desplazado, en cierto modo, por los logros de su novelística posterior, especialmente por lo que se juega a partir de *La mansión del tirano* (1992) y llega hasta *El camino a Ítaca* (1994)” (Benítez, 1997: 168). Quiere decir que el reconocimiento del escritor es tal que permite por estos años distinguir zonas centrales, mayormente transitadas por los lectores y la crítica de otros espacios que constituyen rarezas no debidamente atendidas hasta el momento. Ya existe un nombre *Liscano*, que funciona como punto de intersección de una red de textos en relación dialógica.²³ En dicho nombre, importa observar según Benítez la manera de llevar a cabo una “«teoría» del lenguaje y del idioma” (op. cit., pág. 171) que trasciende las marcas del presidio e instala la reflexión en el campo de la teoría: “disolución del sujeto que cuenta”, “imposibilidad de abrazar totalidades” (op. cit., pág. 173), sintaxis fuerte de la “disimulación” (op. cit., pág. 176). Siguiendo una línea de análisis que evidencia con gran claridad los propios intereses del crítico –Benítez fue profesor de Teoría Literaria en el Instituto de Profesores “Artigas” desde 1992 a 2011– su lectura maneja la dicotomía cárcel/uso *normal* de la lengua a la par de “la ya consagrada distinción «poesía» o «creación literaria»/«uso normal». En todo caso, ambas «anomalías» se convierten en las piezas de un significante en el que, según la entonación que se le imprima, se transforma en inmediata metáfora del otro y viceversa” (op. cit., págs. 171-172). La vinculación de Liscano a Mario Levrero y Felisberto Hernández vuelve a mencionarse en esta oportunidad.²⁴

Por otro lado, desde el ámbito del psicoanálisis el interés por analizar la producción de Liscano ha sido reiterada.²⁵ En el año 2000, con motivo de la publicación de *El lenguaje de la soledad*, Daniel Gil –psicoanalista que ha abordado reiteradas veces desde su disciplina el tema de la tortura–²⁶ escribió un estudio preliminar en el cual se

²³ “Las narraciones publicadas después de 1987 bajo la autoría de *Liscano*, implica que estas actúen como lectoras ineludibles de *El método y otros juguetes carcelarios*. Ello supone reconocer cierta franja dialógica en la travesía escritural que comprende marcas de escrituras anteriores conservadas por el mismo nombre” (Benítez, 1997: 169).

²⁴ Una reelaboración de este artículo, bajo el título “Actas de nacimiento de un escritor entre rejas: *El método y otros juguetes carcelarios*, de Carlos Liscano”, puede leerse en *Ficções do eu ficções do outro* de 2013, publicación organizada por Liliana Reales y Roberto Ferro.

²⁵ Liscano ha sido invitado a participar en diversas oportunidades en actividades académicas organizadas por la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. En 2007 presentó el ensayo “Del caos a la literatura” que analizaremos más adelante y en junio de 2009 dio testimonio con motivo de las IV Jornadas sobre Literatura y Psicoanálisis, *Hacer memoria*.

²⁶ Cabe mencionar especialmente su libro sobre el “caso Tróccoli”, *El capitán por su boca muerte o La piedad de Eros. Ensayo sobre la mentalidad de un torturador*, publicado por Trilce en 1999 luego de que el capitán retirado, Jorge Tróccoli, implicado en hechos del terrorismo de Estado durante la

detuvo a observar el fenómeno de Liscano a la luz de otros escritores –esta vez sobrevivientes de los campos de concentración nazis: Jorge Semprún, Primo Levi y Robert Antelme– que por sus historias de vida también enfrentaron el hecho de que las palabras debieran relatar la experiencia casi inefable de la violencia extrema. Al psicoanalista le interesaba detenerse en el papel que cumplía la escritura en la construcción de un yo que sufría los ataques y el despojo.

Este libro de Carlos Liscano nos muestra, con una serena objetividad, cómo en la resistencia se logra no ser derrotado por el opresor y que desde, y por,²⁷ la misma experiencia de la debilidad de una palabra desamparada, que ha sido “machacada”, profanada por los tiranos, se vence el aislamiento, la soledad y la locura y se conquista una dimensión ética que nadie puede derrotar (Gil, 2000: 20).

Elogiando especialmente la capacidad reflexiva del ensayo “El lenguaje de la soledad” y el testimonio que dejó el “Diario de *El informante*” –escrito por Liscano en la cárcel entre 1982 y 1984– Gil repliega en esta oportunidad su voz crítica para dejar libre paso a la del escritor, que parece en estas páginas haberlo ya dicho todo sobre su propia obra y su experiencia en prisión.

De ahí en adelante, la visibilidad de la obra de Carlos Liscano ha sido cada vez mayor. Es de destacar su inclusión en el *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (2001), emprendimiento de gran importancia en lo que se refirió al establecimiento de criterios y límites del canon más reciente. El mismo fue llevado a cabo por Alberto Oreggioni –siguiendo la línea del *Diccionario de Literatura Uruguaya* de Arca (1987/88)– y Ediciones de la Banda Oriental, y dirigido técnicamente por Pablo Rocca. Es Rosario Peyrou quien redactó la entrada referida a Liscano –ya había escrito sobre él en *Brecha* del 29 de agosto de 1997–, con una extensión que se destaca por ser mayor a la de muchos otros escritores, como Rafael Courtoisie, Marosa Di Giorgio, Hugo Burel, Fernando Buttazoni, Sylvia Lago, Alejandro Paternain, Cristina Peri Rossi, Omar Prego Gadea, Mercedes Rein, Mauricio Rosencof, Mario Levrero, Ida Vitale. Más que una enumeración de títulos publicados Peyrou reseña *La mansión del tirano* (1992), *El*

dictadura uruguaya diera a conocer sus testimonios en la *Revista Tres* bajo el título “La ira del Leviatán. Del método de la furia o la búsqueda de la paz” (1996). En una entrevista realizada por Emiliano Cotelo a Gil este recuerda que su interés por el tema de la tortura poseía incluso más antiguos orígenes: “Por el año 90 publiqué el libro *El terror y la tortura*, que buscaba fundamentalmente interpretar el fenómeno de la tortura sobre el torturado, cuál era el objetivo de la tortura, como un planificado sistema de desmoronamiento psíquico, de disolución del «yo» del torturado, para desde allí remodelarlo en un sentido diferente”. La entrevista llevada a cabo en radio *El Espectador* se encuentra disponible en <http://memoriaviva5.blogspot.com/2008/11/entrevista-daniel-gil.html>.

²⁷ Cursiva en el original.

camino a Ítaca (1994), *El lenguaje de la soledad* (2000) y *La ciudad de todos los vientos* (2000), estos últimos trabajos de reciente aparición a la fecha de publicación del volumen. Pero sobre todo enfatiza la unidad de la obra del autor, las marcas reconocibles de una voz que se ha ganado, ahora sí, un espacio propio en la literatura uruguaya. Voz que también en las páginas del diccionario encuentra la manera de *colarse* y ser, en cierta forma, carta de presentación de su propia obra:

Vista en conjunto la obra de Liscano tiene una sólida unidad. No es casual que él mismo reconozca haber creado un solo personaje “al que mi antojo cambiaba de nombre”. [...] Una voz única y reconocible, una escritura seca y despojada, una ironía que a veces se resuelve en humor negro, y una serie de temas obsesivos, caracterizan uno y otro género [narrativa y poesía] (Peyrou, 2001: 28).

La tarea del crítico y el escritor entendida como una posición a partir de la cual se busca intervenir activamente en la realidad, cuestionándola a través de la palabra pero también actuando en el acontecer político, social y cultural, pareciera definir al Liscano de comienzos del siglo XXI. Su intervención como presidente fundador de la Casa de los Escritores del Uruguay –la carta fundacional es del 15 de junio de 2003– demuestra dicha actitud, y más aún las motivaciones sociales que Liscano vinculaba a los orígenes de esta iniciativa:

cuando veíamos en la televisión las colas en los comedores populares de gente que tenía hambre y frío, que a veces no alcanzaba la comida, espontáneamente nos organizamos para hacer una cosa que se llamaba “Letras por kilo”, fue en la Feria del Libro en el LATU donde leíamos textos y juntábamos alimentos, después se hizo un debate, “Las letras tienen la palabra”. [...] El resultado de esa larga discusión de meses fue que no queremos tener un sindicato, queremos tener una Casa de los Escritores del Uruguay, así se llamará, está en formación y pretende ser muy ambiciosa, tenemos muchas ilusiones, un punto de referencia cultural de la sociedad uruguaya (entrevista en Castillo, 2004: 2).²⁸

Una actitud pública contestataria, de rebeldía frente a los partidos tradicionales que ejercían el poder y una conducta crítica respecto de las problemáticas sociales son los aspectos que resaltan en conferencias como “Cortarse la lengua” de 2002 –leída por Liscano en el teatro Florencio Sánchez en el marco del ciclo *Literatura de la resistencia*– o en el artículo de *El País Cultural* del 13 de marzo de 2003, “La verdad y el silencio”. En este último caso el relato de un personaje que se obliga a decir la verdad termina planteando la encrucijada del silencio como única manifestación humanamente

²⁸ Finalmente la Casa de los Escritores logró adquirir un espacio físico a fines de 2005, cuando la Intendencia de Montevideo le cedió un local ubicado en el Mercado de la Abundancia. La institución se mantiene en ese lugar hasta el presente.

objetiva. La historia funciona como metáfora, por esos años, de la búsqueda de la verdad sobre los desaparecidos durante la dictadura militar frente al silencio de los sucesivos gobiernos, tanto los del Partido Colorado como el del Partido Nacional, que no atendían reclamos; búsqueda por cierto en la que Liscano contribuyó activamente a través de la investigación del “caso Gelman”.²⁹ En “Cortarse la lengua” –ponencia leída el 4 de julio de 2002 en el teatro Florencio Sánchez, en el marco del encuentro *Literatura de la resistencia*, y el 26 de ese mismo mes publicada en *Brecha*– el autor equipara discursivamente el “sistema político mentiroso” sufrido durante los años de presidio con ese presente donde “todos nos hundimos, hay hambre, desocupación, frío, desesperanza” (Liscano, 2002b: 26). Frente a la corrupción del sistema político, la voz del escritor se yergue como voz de resistencia, denunciante de una impunidad que no solo resulta atribuible a quienes detentan el poder sino a la sociedad toda, responsable de sus silencios y omisiones. Años en los que el escritor asumía el “deber del sobreviviente” (op. cit., pág. 27). Manera de rescatar la memoria y también de actuar sobre el presente.

Hay jóvenes que se quejan de que nadie les cuenta lo que ocurrió. Tienen razón: los escritores tenemos nuestra responsabilidad en eso, aunque no somos los únicos. Pero ese relato del pasado, que falta, debe tener alguna consecuencia en el presente. La resistencia tuvo su literatura, y eso ha de ser investigado, destacado. Pero ¿cuál es la literatura, el lenguaje, de la resistencia actual, cuando el país se hunde, cuando la gente hace cola para recibir un plato de comida? [...] Un sobreviviente, un sobreviviente con “voz”, como yo, tiene, más que otros, la obligación de decir, de hablar del pasado, de los errores y excesos de aquella sociedad, y de los errores de mi generación. Pero también del presente, este presente donde miles de uruguayos pasan hambre (op. cit., pág. 27).

Asumiendo que la experiencia del pasado le otorga potestad para hablar sobre los años de encierro y también de los actuales, así como derecho y obligación de actuar, es que Liscano entrevista en 2003, con una campaña electoral ya instalada en la sociedad uruguaya y un predecible triunfo de la izquierda, al candidato del Frente Amplio, Tabaré Vázquez. El acercamiento de Liscano a la vida política y la búsqueda de visibilidad frente a quienes más tarde asumirían los cargos públicos terminó provocando su vinculación al Ministerio de Educación y Cultura en calidad de subsecretario primero y luego a la Biblioteca Nacional como director. El escritor de izquierda demostraba tener aportes que realizar al futuro gobierno de izquierda que tanto prometía.

²⁹ Ver Liscano, Carlos. *Ejercicio de impunidad*. Buenos Aires: Distal, 2009.

En 2006 Carina Blixen, figura de referencia en el Uruguay para el estudio de la obra del autor –por su labor docente, sus conferencias y publicaciones–³⁰ escribía el primer libro dedicado íntegramente a su literatura, *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje y literatura. La obra de Carlos Liscano*.³¹ También sus clases en el Instituto de Profesores “Artigas”, durante las cuales tuve oportunidad de acercarme por primera vez a los relatos de Liscano como tantos otros estudiantes, fueron hasta el 2010 un ámbito de difusión de la obra del escritor. En *Palabras rigurosamente vigiladas* Blixen realizó el movimiento deductivo que va desde la literatura de la dictadura –aquella que miraba su propia gestación–³² hasta el caso concreto de *La mansión del tirano*, partiendo de la postura de que las obras de ficción pueden ser abordadas como ensayos de la realidad. El estudio del campo editorial durante el período –el predominio del best-seller y el auge de los medios masivos de comunicación en detrimento del libro– así como de la situación del escritor, marcada por la censura y la persecución en algunos casos y en otros por el desinterés en el arte de calidad, condujeron a Blixen hacia la oposición entre ficciones de la resistencia y ficciones impulsadas desde el poder. Liscano es ubicado, por supuesto, dentro de la primera categoría puesto que su obra “en conjunto admite ser leída como una gran ironía sobre el discurso del poder” (Blixen, 2006: 17). El escritor de la resistencia se define como aquel que subvierte el papel instrumental del lenguaje promovido por el proceso.

La contextualización que propone Blixen es la de situar la reflexión de Liscano en torno al acto de la escritura como una forma de la resistencia. La palabra es la aventura y la búsqueda, mientras la violencia exterior se encuentra al acecho de manera permanente. Desde esta perspectiva Blixen analiza en la segunda parte del libro los relatos “El informante” y “Agua estancada”, y en especial *La mansión del tirano*. El importante manejo de fuentes –que incluye manuscritos, textos y entrevistas inéditos y correspondencia personal con el escritor, aunque mencionados al pasar– ameritaba en *Palabras rigurosamente vigiladas* una presentación cuidada de las referencias bibliográficas, inexistentes en el libro (salvando algunas notas a pie de página) y que hubieran sido de enorme utilidad para futuras investigaciones.

³⁰ Ver bibliografía referida a los estudios críticos sobre el autor y su contexto.

³¹ El trabajo de Blixen fue elogiado por Soledad Platero en un artículo de *El País Cultural* del 9 de marzo de 2007: “Carina Blixen sobre Carlos Liscano. La palabra encerrada”.

³² “Hay una literatura surgida de la dictadura que no puede dejar de mirarse en su gestación. Una literatura que tantea los límites de lo decible y que al hacerlo libera, mezcla, transgrede, anula las distancias normalizadas de lo interior y lo exterior, la realidad y la imaginación, el ensayo y la ficción” (Blixen, 2006: 9-10).

Siguiendo el propósito de brindarle a la obra de Liscano un sustento académico y profesional, en 2011 la editorial que Blixen dirige junto a Óscar Brando, Ediciones del Caballo Perdido, publicó la tesis doctoral de Juan Pablo Chiappara, realizada en la Universidad Federal de Minas Gerais: *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*. Chiappara elige un corpus de textos que desarrollan una “poética del encierro” (Chiappara, 2011: 17) –*La mansión del tirano, El camino a Ítaca y Memorias de la guerra reciente*– en la cual, siguiendo el concepto de Dominique Maingueneau de “paratopía”, el sujeto real construye a partir de su experiencia carcelaria un discurso de autor: “La paratopía contribuye para entender que en el seno de una obra literaria se vuelve evidente el pasaje de un espacio de vida hacia otro de ficción, y que ambos se metamorfosean en el acto de realización de dicha obra” (op. cit., 2011: 11). En los capítulos siguientes, *El furgón de los locos* y *La ciudad de todos los vientos* se analizan como revisión de la identidad nacional, detectando en estos textos “elementos nacionales rechazados” a favor “de una construcción de una identidad, personal y literaria, que se refleja en una tradición de corte poético diversa de la nacional patriótica” (op. cit., pág. 18). El autor del libro, uruguayo residente en el exterior desde hace ya muchos años, y por lo tanto obligado a ser otro en un “universo extranjero de lenguaje y significación” (op. cit., pág. 7) encuentra en este enfoque una manera de abordar la pertenencia/no pertenencia de sí mismo a su país de origen. Sin ánimo de quitarle al trabajo rigurosidad teórica, Liscano constituye para Chiappara el paradigma de una búsqueda identitaria propia.

La atención a la obra de Liscano se acrecienta y afianza en el ámbito académico brasileño durante los últimos años. Liliana Reales, profesora de la Universidad Federal de Santa Catarina, en el marco del interés por promover los estudios literarios latinoamericanos en Brasil, dirigió en 2012 la tesis de maestría de Selomar Borges, titulada *Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano*, y en 2013 organizó junto a Roberto Ferro el primer libro colectivo dedicado íntegramente a la obra del escritor uruguayo: *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*. La colaboración en este volumen de figuras uruguayas, brasileñas, argentinas, e incluso de un francés –nos referimos a Jean-Marie Saint-Lu, uno de los traductores de la obra de Liscano– se realiza desde diversos registros y enfoques críticos: la lectura derridiana de Ferro sobre *El furgón de los locos* comparte sus páginas con el acercamiento biografista de Alfredo Alzugarat, por ejemplo. Ignacio Bajter, con

su artículo “El orden del sirviente. Un archivo pese a todo”, hace valer la originalidad de haber accedido al archivo privado de Liscano, quien le asignara al investigador de la Biblioteca Nacional la tarea de organizarlo y catalogarlo. Al tiempo que la biografía del Liscano es parte de su literatura, el artículo de Bajter no deja de aprovechar las zonas inéditas de la vida privada del escritor: diarios personales del período sueco, incluso un “Libro personal de vuelo” que data de 1968, de la época en la que fuera cadete en la Escuela Aeronáutica de la Fuerza Aérea. Con gran meticulosidad –y a sabiendas de una gran estima a su carrera literaria– Liscano conserva y organiza su obra y su recepción crítica, tarea que por lo general las instituciones públicas y privadas emprenden luego de la desaparición física de los escritores, y por decisión de familiares y allegados.

Capítulo aparte merecería la relación entre Liscano y Francia, país que le otorgara al escritor en 2012 la insignia de *Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras* en reconocimiento a su valoración y presencia en el mundo francófono. Como mencionáramos, la presencia de Nora Giraldi dei Cas en la Universidad de Lille ha significado un gran empuje a la promoción de la obra del escritor en varios puntos del país europeo, aunque el fenómeno sin duda resulta mucho más complejo y está lejos de agotarse en el contacto del escritor con la catedrática uruguaya residente en Francia. “Carlos Liscano, un escritor más profeta en Francia que en su tierra” titulaba un periodista que firma con las iniciales R.M.A. su artículo en *El Periódico de México* el 23 de febrero de 2007, refiriéndose al éxito editorial de *El camino a Ítaca, El informante y otros relatos* y *El furgón de los locos*. “De la edición de bolsillo de *El camino a Ítaca*, publicada en noviembre pasado, se han vendido ya 4000 ejemplares, según indicó a la AFP una fuente de la editorial Belfond” (R.M.A., 2007: s/pág.).³³ En este mismo artículo incluso se anunciaba que Liscano iba a publicar *Vida del otro* en francés en 2008 antes que en español, hecho que finalmente no ocurrió puesto que Planeta dio a conocer al público uruguayo el relato autobiográfico bajo el título *El escritor y el otro* en noviembre de 2007, luego del rechazo del original por parte de varias editoriales uruguayas –Planeta incluida–, según testimonio del propio autor.³⁴ El fenómeno sí se produjo en 2011 con la publicación en Francia de *Le lecteur inconstant*

³³ Antes de esto, en una entrevista que Hugo Castillo le hiciera a Liscano para el programa *Utopía* de la radio 36 el 4 de mayo de 2005, el escritor habló acerca del éxito de sus obras teatrales en Francia: “no sé qué afinidad tengo yo con el sur de Francia pero alguna debo tener porque la mayoría de las obras han sido expuestas allí”. La entrevista de Castillo a Liscano se encuentra disponible en www.radio36.com.uy/entrevistas/2003/junio/130603_liscano.htm.

³⁴ Ver Anexo.

suivi de *Vie du corbeau blanc*, libro aún inédito en nuestro país, aunque prevista su aparición por editorial Planeta en el segundo semestre de 2014, según nos anunciara Liscano en un correo electrónico de diciembre de 2013.

El mercado francés le ha otorgado al autor prestigio y visibilidad fuera del Uruguay de manera creciente y sostenida. Intervenciones en universidades y librerías, participación en mesas redondas de diversas especialidades, entrevistas, artículos, trabajos académicos: así funciona el contacto entre Liscano y Francia desde hace algunos años. Según explica uno de sus traductores en Francia, Jean-Marie Saint-Lu, fue Françoise Thanas, traductora también, especialista en teatro y amiga personal de Liscano, quien lo introdujera en su país, “primero a través de adaptaciones para el teatro de ciertos de sus cuentos (*sic*); y luego supo convencer a la editorial Belfond para que publicara su prosa” (Saint-Lu, 2013: 191). Según datos brindados por Alfredo Alzugarat, “*Ma famille*, a través de distintas localidades francesas, cuenta aproximadamente con diez mil funciones” (Alzugarat, 2013: 185). Liscano recuerda la incidencia en su carrera literaria de Françoise Thanas con actitud risueña, como si su historia de vida una vez más se poblara de esas mágicas casualidades propias de la ficción:

En el 97 conocí en Montevideo a una francesa, traductora de teatro. Tomamos un café. Ella se iba al otro día. Me pidió que le diera algún texto de teatro. Se lo dejé en un sobre en el hotel. A las pocas semanas me dijo que quería traducirlo. Era *Mi familia*. Mi sorpresa grande comenzó cuando empezaron a invitarme a Francia a festivales de teatro. Mucho tiempo después alguien, no sé quién, le entregó *El camino a Ítaca* a la editorial Belfond. Es decir, no sé si las cosas ocurrieron por casualidad.³⁵

Estudiar hoy a Liscano el escritor implica atender pues una multiplicidad de líneas de interés simultáneas que ha despertado en la vida cultural, social y política desde diversos ámbitos no necesariamente sostenidos en su producción literaria: su vinculación con la cárcel, la *resistencia* y la defensa de los derechos humanos; los contactos con la historia política del MLN que lo llevó al presidio y luego su acercamiento a la izquierda en el período democrático como director de la Biblioteca Nacional; la atención que ha suscitado en el campo del psicoanálisis dada su particular experiencia de vida y la mirada retrospectiva y analítica respecto de su historia personal. En la base de esta pluralidad de enfoques, la apuesta permanente a una carrera literaria que resulta cada vez más copiosa.

³⁵ Correo electrónico de Liscano que me fue enviado el 29 de setiembre de 2012.

CAPÍTULO SEGUNDO

LAS ESCRITURAS DEL YO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESCRITOR

1. Liscano y las escrituras del yo

La perspectiva de análisis que se propone este trabajo parte de las diversas modalidades que adquieren las escrituras del yo –tales como los diarios personales, el género ensayístico, el relato autobiográfico, todos ellos discursos de la subjetividad– en la obra de Carlos Liscano. La delimitación del corpus elegido centralizó la atención en cinco textos fundamentales: el “Diario de *El informante*” publicado en el año 2000 y antecedido por la primera versión carcelaria, el “Diario de la cárcel”; el ensayo “El lenguaje de la soledad” también de 2000; *El escritor y el otro* y “Del caos a la literatura”, los dos de 2007 –este último ensayo presentado como conferencia en un encuentro de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay y publicado por esta misma institución– y, finalmente, *Lector salteado* de 2011, hasta ahora sólo publicado en francés.

Se ha elegido un conjunto de textos que tratan un mismo tema: la construcción de la figura del escritor y la reflexión acerca del acto de la escritura, partiendo de la hipótesis de que en Liscano estos temas se desarrollan fundamentalmente en sus escrituras del yo. Las referencias al pasado adquieren en ellos un papel fundamental, puesto que el autor vuelve permanentemente sobre el momento en que acontece el acto fundacional: la decisión, vista como descubrimiento, de hacerse escritor estando preso en el penal de Libertad a comienzos de los ochenta. Veremos además con mayor detenimiento que la mirada del pasado, las decisiones tomadas y las circunstancias en que dichas decisiones se llevaron a cabo incidieron directamente en Liscano en la defensa de una ética basada en la disciplina y la constancia, que pretende pautar también el presente de la escritura.

Las escrituras del yo dentro de la literatura de Liscano se configuran en íntimo diálogo con las obras ficcionales. Los textos autorreferenciales por lo general buscan en este autor establecer y pautar criterios de lectura sobre las novelas y cuentos, así como sobre su propia imagen. Por otro lado, y a medida que se desarrolle la carrera literaria de Liscano, las escrituras del yo irán ocupando cada vez un espacio de mayor importancia en lo que refiere a la valoración de sí como escritor. El manejo solvente de la técnica, de la palabra, el reconocimiento social del oficio al que dedicó su vida –hacer literatura, pues– lo irán alentando a experimentar con mayor audacia en los límites en que siempre se mueve la autoficción.

2. “Giro subjetivo” y escrituras del yo

La actualidad es optimista y ha aceptado la construcción de la experiencia como relato en primera persona, aun cuando desconfíe de que todos los demás relatos puedan remitir de modo más o menos pleno a su referente. Proliferan las narraciones llamadas “no ficcionales”. [...] La dimensión intensamente subjetiva (un verdadero renacimiento del sujeto que se creyó muerto en los años sesenta y setenta) caracteriza el presente (Sarlo, 2005: 49-50).

Si por un lado se pierden estrepitosamente lectores año a año –Paula Sibilía (2009) menciona la pérdida de veinte millones de lectores en los Estados Unidos en el correr de los últimos diez años– parecería haber mayor abundancia de escritores dispuestos a dar *su verdad*, *su* testimonio de los hechos, como si la dimensión subjetiva de la experiencia fuera capaz de salvar la incertidumbre del contacto con una realidad cada vez más cambiante y menos aprehensible. “Cuando más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una puesta en escena. Se busca lo realmente *real*. O por lo menos, algo que así lo *parezca*” (Sibilía, 2009: 221).³⁶

Analizando la valorización de la dimensión subjetiva del pasado a la que se han avocado algunos estudios académicos desde las últimas décadas del siglo XX, Beatriz Sarlo propuso la aplicación del “giro lingüístico” acontecido en el área de la filosofía y

³⁶ Cursiva en el original.

las ciencias del lenguaje al fenómeno cultural (Sarlo, 2005: 22).³⁷ La subjetividad se volvió la manera por excelencia de legitimar la *verdad* del pasado. “No hay Verdad, pero los sujetos, paradójicamente, se han vuelto cognoscibles” (op. cit., pág. 51). Los nuevos enfoques historicistas trabajan destacando “los pormenores cotidianos articulados en una poética del detalle y de lo concreto”, adoptando “un foco próximo a los actores” y creyendo “descubrir una verdad en la reconstrucción de sus vidas” (op. cit., pág. 12).³⁸ Dicho con mayor precisión, “en lo íntimo no reside la verdad de la Historia, sino la vía –hoy privilegiada– para comprender la Historia como síntoma” (Catelli, 2007: 9). Más que nunca, del “pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro” (Sarlo, 2005: 13). Para algunos, “la *psicologización* llevaría a una absolutización de la esfera individual de esa *experiencia*, lo cual supone la sustracción de la experiencia colectiva, su adelgazamiento” (Catelli, 2007: 19). Más drástica aún resulta la conclusión de Leonor Arfuch: “El retorno del «sujeto» –y no precisamente el de la razón–” ha significado el “correlato de la muerte anunciada de los grandes sujetos colectivos –el pueblo, la clase, el partido, la revolución–” (Arfuch, 2002: 19).

Los estudios culturales y la sociología de la cultura se renuevan temática y metodológicamente a partir de este reordenamiento conceptual e ideológico del pasado y los personajes que lo llevaron a cabo (Sarlo, 2005). De alguna manera se propuso que la vía por la cual el pasado podía ser reconstruido era a través del testimonio de sus participantes, como si de esta forma existiera la posibilidad de acceder desde el presente a la lógica de un pasado que resulta ajeno. Esta inclinación de las ciencias sociales hacia la atención puesta en los sujetos, como si de la experiencia individual se pudiera llegar

³⁷ La metáfora manejada por Sarlo remite, como mencionábamos, al concepto de “giro lingüístico”, utilizado por diversos autores y desde distintos enfoques teóricos: “dentro de esa denominación se agruparon a posteriori los aportes de diferentes autores y corrientes que coincidieron en señalar que el lenguaje no es un mero medio entre el sujeto y la realidad, ni tampoco un vehículo transparente o elemento accesorio para reflejar las representaciones del pensamiento, sino que posee una entidad propia que impone sus límites, y determina en cierta manera, tanto al pensamiento como a la realidad; por lo tanto es más productivo abocarse a la investigación del lenguaje que a la del incierto mundo de los contenidos psicológicos. El giro lingüístico produjo un cambio en la manera de reflexionar en la filosofía del siglo XX” (Alegre, s/f).

³⁸ En esta línea resulta imprescindible mencionar a los autores pioneros de la revisión del estudio de la historia, como es el caso de Carlo Ginzburg (1976) y su aplicación de la “microhistoria” al campo cultural, Michel de Certeau y el libro *La escritura de la historia* de 1975 y la reflexión de Robert Darnton desde la publicación de *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* de 1987 hasta el presente. No obstante el enfoque posee sus implicancias en la reflexión teórica referida al campo de la escritura, lo cierto es que el tema excede los alcances del presente trabajo.

al estudio de una colectividad que ha perdido protagonismo, cobra importantes alcances en los parámetros que rigen la cultura contemporánea.³⁹

En este marco conceptual es que puede hablarse de las *escrituras del yo* en el sentido que le atribuimos. El giro subjetivo conlleva la revisión de un corpus de textos – correspondencias, autobiografías, diarios personales– que siempre existió pero que quizá no había sido debidamente atendido hasta los últimos tiempos.⁴⁰ Si bien la nomenclatura varía según los autores, lo cierto es que se repite la reunión de estos diversos géneros discursivos bajo un mismo rótulo.⁴¹ Jean-Philippe Miraux definió la “literatura del yo” como la “escritura sobre sí mismo, la palabra sobre sí mismo”, esa “literatura intimista y secreta que plantea al yo como objeto de análisis, de introspección, de especulación, de investigación o de enigma” (Miraux, 2005: 13). Se refiere a la autobiografía pero también a “Memorias, confesiones, recuerdos, ensayos, cuadernos, apuntes, antimemorias, diarios íntimos” (op. cit., pág. 13). Leonor Arfuch, por su lado, caracteriza los textos biográficos como aquellos que “tratan de aprehender la cualidad evanescente de la vida oponiendo, a la repetición abrumadora de los días, a los desfallecimientos de la memoria, el registro minucioso del acontecer” (Arfuch, 2002: 17). José María Pozuelo Yvancos habla de los “géneros memorialísticos” (diarios, memorias, libros de viaje), en los que un “yo rememora una experiencia propia, sea esta más o menos íntima, observable o pública” (Pozuelo Yvancos, 2005: 9).

En realidad el concepto de autobiografía, tomado desde su etimología y en sentido amplio, podría reunir casi la totalidad de las modalidades: *auto* remite a la conciencia de uno mismo, *bio* la trayectoria de vida y *grafía* la manera, a través de la

³⁹ Aunque, una vez más, el tema excede los alcances de este estudio y los intereses que lo promueven, el papel de lo biográfico en la cultura contemporánea implicaría analizar el rol de los medios de comunicación disputando el *rating* con entrevistas que revelan la privacidad de los sujetos más variados, con relatos de autoayuda, programas de famosos de la farándula y *reality-shows*. El incremento de la tendencia resulta cada vez mayor si observamos a su vez el triunfo de las redes sociales, como Facebook o Tweeter, en esta segunda década del siglo XXI. Sobre este tema ver Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

⁴⁰ Como otros estudios culturales han hecho –los poscoloniales, los feministas, por mencionar algunos ejemplos– el objetivo ha consistido en incorporar al canon nuevas manifestaciones culturales hasta el momento olvidadas, pero también revisar lo consagrado desde una interpretación diferente, acorde al nuevo enfoque; “leer «autobiográficamente» textos conocidos y poner en circulación la discusión teórica y estética de estas escrituras” (Larre Borges, 2011: 10). En el número especial de la *Revista de la Biblioteca Nacional* de 2011, coordinada por Ana Inés Larre Borges y titulada precisamente *Escrituras del yo*, se vuelve sobre la obra de Idea Vilariño, José Pedro Díaz e Ibero Gutiérrez, por ejemplo, para detenerse en los diarios personales de estos escritores.

⁴¹ Utilizamos la expresión *género discursivo* puesto que más allá de la familiaridad que suponga la mención de la autobiografía o el diario personal como géneros literarios, lo cierto es que el tratamiento que aquí le daremos a estas modalidades se acerca mucho más al concepto de “género discursivo”, fundado por Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal* (2008) que al tradicional concepto de género literario.

escritura, de convertir la *bio* en *auto*: “la escritura del yo –la *graphie* de lo *auto* y de lo *bio*– establece una temible distancia entre el yo que escribe y el yo que ha vivido, entre la vida y su representación” (Miraux 2005: 14).

En el campo de la teoría literaria y la filosofía, Paul Ricoeur ha analizado la representación presente de lo ausente –problematizando la noción de narración histórica y sus dispositivos retóricos–, y reflexionado sobre las maneras de abordar la cuestión de la identidad como “mismidad” e “ipseidad” (2008). Dichas nociones pautan el marco teórico que se seguirá en este trabajo: por un lado se abre una dimensión en la cual la identidad constituye el reconocimiento del sí mismo como constancia, como permanencia en el tiempo –la “mismidad”–; por otro, la exploración del componente de alteridad que implica definir al sí mismo también como otro –la “ipseidad”–. Este último aspecto se encuentra en la base de la definición amplia de *autobiografía* que manejamos.

Roland Barthes declaró en 1967 la “muerte del autor” –epígono de un siglo XX estructuralista, que había dado predominio al estudio textual sobre su contexto de creación–; dos años más tarde, en su famosa exposición titulada “¿Qué es un autor?” Michel Foucault, sin negar dicha línea, desarmaba el concepto y definía la “función autor” para aquellos discursos que respondían a un estatuto particular, pasible de apropiación. En las últimas décadas, en cambio, la mirada se detiene precisamente en la revitalización de la figura de un autor cada vez más *material*, y la autobiografía –las escrituras del yo en general– asume el compromiso de la exposición de lo privado. Es decir, el giro subjetivo expone al sujeto y vuelve público lo privado.⁴² Molloy (1996) analiza el hecho de que una de las maneras que ha encontrado el escritor para legitimar dicho lugar vulnerable de exposición ha sido el importante manejo de documentación. En el campo de la investigación literaria se ha vuelto relevante el trabajo con archivos, la posibilidad de que cada manuscrito, foto, carta, cada documento en propiedad del escritor o en manos ajenas y a la vez próximas eche luz sobre el proceso de reconstrucción de un sujeto empírico ejercitando la escritura. El diálogo entre el archivo literario y el “campo cultural” (Bourdieu, 1995) en el que los escritores desarrollan su

⁴² Nos interesa diferenciar lo íntimo, lo privado y lo biográfico en los términos planteados por Leonor Arfuch: “lo íntimo sería quizá lo más recóndito del yo, aquello que roza lo incomunicable, lo que se aviene con naturalidad al secreto. Lo privado, a su vez, parecería contener a lo íntimo para ofrecer un espacio menos restringido, más susceptible de ser compartido, una especie de antesala o reservado poblado por algunos otros. Finalmente lo biográfico comprendería ambos espacios, modulados en el arco de las estaciones obligadas de la vida, incluyendo además la vida pública” (Arfuch, 2002: 102).

oficio incorpora a la investigación el estudio de públicos, libros, editoriales, vida familiar y social. Para Arfuch, el espacio biográfico se articula en un doble juego que remite a la historia por un lado –en tanto alude a hechos acontecidos en la vida de alguien– y a la ficción por otro, ya que las autobiografías, los diarios, las memorias, quedan hoy integradas a la obra literaria de los escritores. Paradójicamente, mientras el yo real busca desesperadamente espacios de autenticidad, su existencia se acerca cada vez más a la ficción (Sibilia, 2009).

Un estudio de las escrituras del yo obliga a interpretar la presencia del presente a la hora de recordar, la mirada que el hoy le asigna a lo recordado. Difícilmente haya literatura autobiográfica sin reflexión acerca de la identidad del yo: de lo que se es, de lo que se ha sido, de lo que se pretende ser. El objetivo de la escritura consiste en “Modificar la propia relación con el mundo, modificación que se imagina como una conquista de la lucidez” (Laddaga, 2007: 66):

El presente de la escritura sin duda condiciona el rescate del pasado; no cuenta tanto lo recordado como cuándo se recuerda y a partir de dónde. Con esto no me refiero a la disposición personal del autobiógrafo, por importante que sea, sino, de manera más general, a las convenciones vigentes en el momento de la escritura (Molloy, 1996: 186).

En el proyecto autobiográfico, entendido aquí en el sentido estricto de una mirada retrospectiva del yo asumiéndose escritor, la memoria se construye desde el presente en función de la imagen que el individuo tiene de sí y la que pretende armar frente a los demás. Para Philippe Lejeune (2008) más que la revelación de la propia intimidad interesa en la autobiografía el espacio otorgado al otro y el pacto de lectura que se establezca con él. La autobiografía dialoga siempre con un tú en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia.

El hecho de que el autor utilice su nombre propio le parece capital a Lejeune, puesto que “ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável” (Lejeune, 2008: 23). En esta convención, en este pacto, el lector acepta la correspondencia entre autor, narrador y personaje, y por tanto el carácter no ficcional de los textos autobiográficos. Como se ha dicho (Arfuch, 2002), si la primera versión de Lejeune caía en la idea de que el lector resultaba una figura pasiva en el pacto, la revisión posterior del libro incorporó el canje intersubjetivo. Aunque esto implique no dejar de reconocer que la distancia entre el yo empírico y el yo

autoral –el nombre propio, la firma– siempre resulta inzanjable al mediar el lenguaje.⁴³

Una postura similar es la que plantea Pozuelo Yvancos:

[la autobiografía] no puede adscribirse a una ficcionalidad, desde el punto de vista de su comunicación social, pragmática, aunque el yo que escribe nunca es el yo que existe. Es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue (Pozuelo Yvancos, 2005: 10).

toda sanción de ficcionalidad se da en esferas pragmáticas, histórica, social y culturalmente convocadas, y no en los términos de una categorización textual, aunque esta se presente deconstructivamente. La autobiografía no es solamente un discurso de *identidad*, lo es en la esfera de contrato convenido (op. cit., pág. 30).

La postura de Pozuelo Yvancos acierta al reparar en el hecho de que aceptar al yo como una construcción discursiva no niega la posibilidad de que en el campo de la pragmática estas escrituras funcionen con atributos de verdad. Es decir, desde la pragmática no solo interesa la construcción del yo a nivel discursivo sino también las relaciones particulares que este yo establece con lectores concretos en espacios históricos, ideológicos y sociales determinados. “Solamente en ese contexto podrá entenderse que la autobiografía se inscriba –se haya inscrito durante siglos– como género no ficcional” (Pozuelo Yvancos, 2005: 45).

En ese sentido, también resulta relevante el abordaje de Paul Ricoeur (2008) respecto del estudio del sí mismo, dado que el filósofo francés parte de enfoques pragmáticos y lingüísticos para otorgarle luego a su trabajo un giro dirigido hacia la “semántica de la acción”, dimensión garantizada por “la significación absolutamente

⁴³ El estudio de Lejeune, clásico ya en lo que se refiere a los trabajos sobre autobiografías, fue escrito en 1975 para luego ser revisado por su autor, en función de las duras críticas recibidas, especialmente por parte de los deconstruccionistas (De Man, 1979). La versión que se consultó para este trabajo, publicada por la Universidad Federal de Minas Gerais (2008) incluye los textos más recientes. Las diferencias entabladas entre Lejeune y De Man fueron retomadas a su vez por otros autores que abordaron el género; tal es el caso de Miraux (2005), Arfuch (2002), Pozuelo Yvancos (2005), Catelli (2007), ya citados, Manuel Alberca (2007), entre otros. Más allá de que nos interese la perspectiva pragmática que supone el pacto de lectura definido por Lejeune, y que la propuesta de la autobiografía como “des-figuración” de Paul De Man nos resulte una encrucijada que no explica cabalmente el fenómeno de la lectura de estos textos –puesto que afirmar que todo es autobiografía significa, en definitiva, renunciar a cualquier posible abordaje del tema–, tampoco pueden dejar de atenderse algunas de las interrogantes que surgen a partir del enfoque del escritor francés: ¿cómo puede hablarse del lector en sentido genérico?; ¿cómo se explica el uso de pseudónimos, desdoblamientos, etc. a la hora de anclar el papel decisivo que juega en Lejeune el *nombre* del autor?; ¿en qué momento dicho nombre adquiere tal estatus en la carrera y el reconocimiento de un escritor?; ¿qué diferencia la autobiografía de las novelas que utilizan el nombre real, catalogadas por otros como *autoficciones*? Atender dichas interrogantes sería objeto de otro trabajo.

irreductible del propio cuerpo”. Dimensión que claramente descalifica los aportes que vienen de la teoría de la deconstrucción.

como cuerpo entre los cuerpos, constituye un fragmento de la experiencia del mundo; como mío, comparte el estatuto del “yo” entendido como parte de la referencia límite del mundo [...] Esta extraña constitución del propio cuerpo se extiende desde el sujeto de la enunciación hasta el propio acto de enunciación: en cuanto voz lanzada al exterior mediante la expiración y articulada por la fonación y toda la mímica, la enunciación comparte toda la suerte de los cuerpos materiales. [...] El extraño estatuto del propio cuerpo incumbe a una problemática más amplia que tiene como reto el estatuto ontológico de este ser que somos, que viene al mundo en forma de corporeidad (Ricoeur, 2008: 36).

En reiteradas oportunidades los textos de Liscano contienen expresiones que remiten con gran precisión a lo que el autor sentía en el momento del recuerdo, como si hubieran quedado marcadas a fuego ciertas experiencias traumáticas de vida. Sin duda la construcción del recuerdo da cuenta de una psique individual.

También la subjetividad refiere a una época, a un estado de la cultura en un momento determinado, factible de evidenciar una determinada concepción de la literatura y un modelo del intelectual. Liscano, quien renuncia a situarse enteramente en el campo de la discusión política en pos de la reflexión sobre el lenguaje y la literatura, alude con frecuencia a los elementos contextuales que dieron origen a la escritura y posicionaron al escritor de una determinada manera frente a la realidad y a la posibilidad de la creación. Es decir, la memoria siempre abarca mucho más que la historia personal del yo. Siempre que Liscano afirme alguna cuestión acerca de la vida en la cárcel la experiencia individual se volverá en cierto punto una generalización que abarque también a otros, en este caso las historias de otros presos políticos. La afirmación nace de la experiencia individual para trascenderla; de ahí que el ensayo pueda funcionar como una modalidad de las literaturas del yo.

Esto no quita que en muchas oportunidades la clara intención de Liscano haya sido la de excluir su proceso personal de la experiencia colectiva. Existe en este caso una rebeldía frente al testimonio ligado al fenómeno de la literatura carcelaria, en la cual el autor parecería observar el trabajo con el lenguaje y el profesionalismo de escritor supeditados a la denuncia y la reconstrucción de la historia desde la perspectiva de las víctimas. El tránsito que lleva del *yo* al *nosotros* –“o que permite revelar el *nosotros* en el yo” (Arfuch, 2002: 66)– en este caso tiene que ver con el deseo de insertarse dentro de una tradición literaria y con la proyección de ideales de autorrealización, constancia y dedicación. Veremos en los capítulos posteriores esta relación del autor con su

experiencia carcelaria de manera más detallada, así como la presencia de tradiciones literarias a la hora de crear la figura del escritor.

En Liscano, la postura del sujeto en el momento de exponer su intimidad, su propia vida, se acerca a la *posición femenina* de la que habla Norah Catelli (2007). Para la autora la posición femenina debe ser entendida como el estado de marginación, de otredad; actitud “de colocarse también del lado del no-todo, se sea hombre o se sea mujer” (Catelli, 2007: 56); renunciando –como destino impuesto– al proyecto del universal (masculino) y con la conciencia de “vivir una vida sustitutoria de la acción, como una mujer encerrada” (op. cit., pág. 57). La respuesta creativa frente al encierro femenino es hacer de la conciencia escritura, aunque constituya una escritura paradójica de la imposibilidad. A propósito de *El escritor y el otro* (2007) nos detendremos a analizar el *síndrome de Bartleby* en escritores como Liscano, que definen su actividad artística desde la paradoja que supone la imposibilidad de escribir.

Las modalidades textuales analizadas muestran el pasaje de la interioridad del yo a la escritura como construcción de una historia de vida. El gesto podría catalogarse de performático (Laddaga, 2007). Los fragmentos de vida adquieren aires de totalidad dada la linealidad discursiva que construye al yo; es el intento de “edificar un monumento armónico basado en elementos inconexos, abigarrados y variados de una vida que inicialmente no estaba destinada a ser fundida en el molde de la escritura” (Miraux, 2005: 37). Un desfile por demás inconcluso, puesto que nunca se llega al fin de la vida inacabada. En mayor o menor medida, el yo se mira desde la nostalgia de una especie de *arcadia perdida*: lugares del pasado a los que debe volverse, ya que encierran idílicamente las *verdades* que explican también el presente, que lo *iluminan*. Más que el contenido del relato en sí interesan las “estrategias ficcionales” de auto-representación (Arfuch, 2002: 60).

En algunos de los textos que analizaremos más adelante –como es el caso de *El escritor y el otro*– veremos cómo la naturaleza de lo biográfico se transforma para Liscano en materia temática de escritura, ya que el centro de atención está puesto en la articulación problemática del yo empírico y la creación de la figura del escritor. Parecería que el interés no radica en discutir la veracidad o no de los hechos narrados, “sino más bien la aceptación del descentramiento constitutivo del sujeto enunciador, aún bajo la marca «testigo» del yo, su anclaje siempre provisorio, su cualidad de *ser hablado* y hablar, a su vez, en otras voces” (Arfuch, 2002: 99). No obstante, dado el

pacto de verdad que se establece en el funcionamiento de estos textos, sus posibilidades de verificabilidad permiten el contraste entre lo dicho y lo no expresado. También compete al investigador dicha tarea. La escritura constituye una manera de afrontar la soledad de un yo que se busca a sí mismo y de fundar un sitio de enunciación que pueda crear una identidad. La pregunta fundante de la escritura del yo, *¿quién soy?*, surge junto a otra: *¿cómo me estoy representando?* “Esta cuestión introduce la noción de proceso y perfectibilidad del dispositivo retórico en la confesión y, al tiempo, relativiza el problema de la verdad y la mentira, que se tornan asuntos literarios y no valores absolutos extrínsecos” (Catelli, 2007: 310).

Por otra parte, corresponde realizar algunas salvedades entre lo autobiográfico y la denominada *autoficción*:

Autoficción como relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites –con la novela, por ejemplo– y que, a diferencia de la identidad narrativa de Ricoeur, puede incluir también el trabajo del análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autorreconocimiento (Arfuch, 2002: 105).

Manuel Alberca (2007) define la autoficción como el resultado del cruce entre novela y autobiografía, en una etapa en la cual ya se ha producido una caracterización teórica de ambos discursos y por lo tanto en donde resulta posible el juego con dichas nociones teóricas. Como si se estuviera frente a un experimento científico, algunos genes del ADN autobiográfico son introducidos en el formato novelístico junto a una serie de procedimientos propios de la ficción; en el producto final, la recepción ocupa un lugar de relevancia puesto que de esta dependerá la complicidad para interpretar las guiñadas y los cruces. Si el lector no conociera las estrategias propias de las modalidades narrativas de base –es decir, la novela y la autobiografía– el juego con las expectativas no sería posible. Su surgimiento correspondió al cruce de la efímera “muerte del autor” y el auge de la autobiografía.

Sin embargo, cabría preguntarse si la presencia del clon –ese personaje que *es* y *no es* el autor, esa ficcionalización de la vida propia– no termina transformándose en el monstruo pesadillesco que amenaza con usurpar la idea de un sujeto unitario en el que ya no se confía plenamente. Si el juego puede aceptarse sin inconvenientes en textos que “postulan explícitamente un relato de sí consciente de su carácter ficcional y desligado por lo tanto del «pacto» de referencialidad biográfica” (Arfuch, 2002: 98) –así podrían definirse las autoficciones– la cuestión se vuelve especialmente problemática

cuando el yo autoral constituye el único asidero, la garantía del pacto de verdad. La autobiografía se levanta sobre la contradicción que implica por un lado el uso paródico, ficcional, de la noción de autor, y por otro esa necesidad “que el lector y el texto tienen del autor y de su figura textual, como anclaje inevitable de cualquier interpretación” (Alberca, 2007: 27). Quien escribe autoficción crea un personaje de sí mismo –en Liscano, el escritor que usurpa el lugar del otro– y al mismo tiempo se vuelve escéptico frente a la posibilidad de contar una autobiografía *verdadera*.

El diálogo permanente con la teoría, por otra parte, hace que los mismos autobiografistas consideren, a la hora de escribir, los planteamientos del debate, y esto los lleve a incorporar los mecanismos propios de la autoficción –desplazamientos, ironías, etc.– (Pozuelo Yvancos, 2005: 34).⁴⁴ Es decir, se transforma en una quimera la posibilidad de encontrar al ser *real* por detrás del simulacro, de la performance; la mezcla indisoluble entre lo verdadero y lo ficticio. Para Alberca la autoficción de transforma así en un camino fácil y “menos comprometido” que evita, en el contexto de la posmodernidad, el desafío de la veracidad: constituye el resultado de haber asumido que la realidad resulta inaprehensible y que todo discurso puede catalogarse como ficcional, olvidando que la ficción “es una operación consciente y deliberada” (op. cit., pág. 48).⁴⁵ Las dificultades a la hora de diferenciar la autobiografía de otras formas autorreferenciales de carácter ficcional, así como la disparidad de posturas teóricas en torno al género, responde al hecho de que no es posible “discernir un estatuto *formal* de lo autobiográfico” (op. cit., pág. 25).

El juego con el nombre propio, el auge de las escrituras del yo en sus diversas modalidades se produce dentro de un contexto en el cual los escritores disputan la visibilidad en un mercado editorial más preocupado por el culto a las personalidades y la exposición de sus esferas privadas que por aquello que los autores producen, su literatura (Sibilia, 2009). Este yo *extratextual* nos interesa especialmente a la hora de analizar la incidencia que el reconocimiento social tuvo en la creación del escritor

⁴⁴ Véase como ejemplo la particular autobiografía de Roland Barthes de 1975 titulada *Roland Barthes por Roland Barthes*.

⁴⁵ Nuevamente elegimos una postura teórica que se aleja de la línea deconstructivista de Paul de Man para quien, según Catelli, “No existe un yo previo, sino que el yo resulta, arbitrariamente, del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que *no* pertenece a la escena, una entidad –el rostro del actor– que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos cómo atribuir una forma” (Catelli, 2007: 34-35). Sin olvidar al mismo tiempo que es esta misma línea deconstructivista –heredera de Jacques Lacan– la que acompaña como marco teórico el surgimiento de la autoficción.

Carlos Liscano, cómo esa figura pública, que se va haciendo un nombre en el campo cultural, dialoga con su literatura e incide en ella.

Proponemos pues trabajar simultáneamente con el “carácter bifronte” (Pozuelo Yvancos, 2005: 53) de las escrituras del yo: con su *cronotopo interno*, comprendiendo en esta dimensión la construcción textual del yo y la reflexión acerca de sí mismo, y con un *cronotopo externo*, que atienda la dimensión pragmática, al yo en relación con otros y en marcos culturales de publicación, divulgación y reconocimiento.

3. Aportes de la crítica genética

El objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos –por lo general, y preferiblemente, manuscritos– que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo. Se la suele definir como el estudio de la prehistoria de los textos literarios, es decir, el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente “terminada” (Lois, 2001: 2).

En el reverso de la teoría de la recepción –aunque la separación entre producción, texto y lectura solo funcione como práctica metodológica– se encuentra la crítica genética. De reciente aparición en el campo de la teoría literaria ha pasado a realizar en muy poco tiempo sus aportes semióticos a otras áreas de la cultura, como la música o la pintura. Le interesa al enfoque genetista la “materialidad, la forma y la modalidad de la escritura”, así como “los procesos de simbolización” (Lois, 2001: 2). Según Louis Hay (2007) a lo largo del siglo XX la génesis de la escritura ha ido ocupando un lugar de mayor protagonismo, y la dupla obra-lector se desplaza hacia la de autor-creación. El objetivo consiste en establecer un recorrido, no un resultado. Las diversas operaciones que se entrecruzan en el acto de la escritura lo transforman siempre en reescritura, siempre en diálogo con el proceso de lectura durante la gestación de un texto.

Rompiendo con la idea de la linealidad del discurso, la movilidad del objeto analizado es permanente. Podría hablarse de un “desorden espacial en una sucesión temporal” (Lois, 2001: 7) puesto que las ediciones genéticas se diagraman en cuadros

sinópticos en los que un texto base sirve para el despliegue de todas las variantes.⁴⁶ El conjunto de versiones adquieren fundamentalmente su valor en la medida que funcionan contrastándose entre sí, aportando diferencias. Recuperar la temporalidad de la construcción textual permite presentar una suerte de proceso acumulativo en el cual los diversos estados se incorporan sincrónicamente.

Si los estudios literarios tradicionales⁴⁷ consideraban el *texto final* como objetivo último de la escritura, la crítica genética en cambio se ha interesado especialmente por los caminos bifurcados, lo abandonado, por aquello que podría haber sido y no resultó la opción elegida. Si se visualiza el hecho de que los factores que inciden en las decisiones tomadas a la hora de elaborar un texto pueden deberse a innumerable cantidad de razones de difícil reconstrucción para el investigador, entonces la idea de que las opciones elegidas por el escritor *mejoran* el texto queda anulada. El residuo –lo desechado, aquello que da cuenta de un proceso creativo– no se entiende como vía que aleja del camino *rumbo a la perfección*, ya que no se le atribuye al resultado final una valoración superior a las instancias anteriores. En definitiva, el enfoque se alinea con posturas teóricas que cuestionan discursos totalizantes.

La concepción del texto como proceso se alista a la del sujeto en permanente estado de construcción. El sujeto actualiza a su manera el intertexto cultural, aunque no de manera estática sino en constante devenir, en permanente conflicto con los discursos que lo rodean. Para Lois los textos redaccionales⁴⁸ siempre dan cuenta de las “tensiones del proceso social en que está inmerso” (op. cit., pág. 4) y traen consigo la discusión sobre ciertas dicotomías que subyacen al estudio genético: innovación/respeto por las tradiciones; improvisación/seguimiento de un plan de trabajo. Se propone pues una

⁴⁶ El “*dossier* genético”, ya sea en soporte papel o digital es una primera etapa que luego deberá acompañarse de la crítica literaria que interprete los datos recogidos, ya provenga de la lingüística, ya de la sociocrítica o del psicoanálisis. “La noción de conflicto psíquico es comparable, entonces, con la de conflicto discursivo, y el psicoanálisis procura aprehender conflictos psíquicos por medio del trabajo sobre las asociaciones así como la crítica genética analiza a través de las opciones escriturales los conflictos discursivos” (Lois, 2001: 28). Quizá una de las dificultades comunes que enfrentan genetistas y psicoanalistas radique en la imposibilidad de arribar a generalizaciones conceptuales, dado su trabajo permanente con las particularidad de cada caso. En cuanto a la relación de la crítica genética con la sociocrítica, el enfoque devuelve a los estudios literarios el valor de los discursos históricos formulados en el texto, relegados por el formalismo.

⁴⁷ En este caso, me refiero a líneas que promovieron la idea de que el texto constituye un objeto definido y acabado, ya sea desde el origen religioso del término –lo que es así por valor sagrado– o por influencia del estructuralismo, para el cual es un resultado autónomo capaz de ser aprehendido a través de un método.

⁴⁸ Llamamos *materiales redaccionales* a los borradores y *materiales prerredaccionales* a esquemas y planes de trabajo. Ver Lois, op. cit., pág. 2.

relación dialéctica entre lo individual y lo social, devolviendo la atención al contacto entre el escritor, el texto y el mundo.

Los aportes de la crítica genética resultan de gran utilidad para entender la construcción de algunos de los textos de Carlos Liscano que estudiaremos en los próximos capítulos. En el caso de las producciones creadas en la cárcel, las condiciones materiales incidieron de manera notoria en la génesis de los textos, tanto en lo que se refiere a los significantes no alfabéticos –material con el que se escribe, color de la tinta, tipo de papel, trazo de la graffía, tachones, etc.– como al tratamiento que Liscano debió darle a los procesos de corrección, siempre sujetos al control externo. Se torna significativo además el estudio de otros aspectos generales vinculados a la formación cultural del escritor exento de libertad, la disponibilidad de ciertas lecturas y la imposibilidad de otras, el cúmulo de conocimientos previos a la cárcel.

La posibilidad de contrastar los manuscritos carcelarios de Liscano –publicados en 2010– con las versiones dadas a conocer años más tarde –a veces, incluso, más de una y con variantes entre sí– echa luz sobre los cambios que se produjeron en el escritor y sobre la interferencia de cada texto con su contexto de producción. Para Hay (2007) el manuscrito, desde la mirada del propio escritor, tiene ecos en todo el resto de su literatura, una especie de *verdad* que esta tiene para transmitir. “O escritor leu todos os livros, mas não conheceu outro manuscrito que não fosse o seu” (Hay, 2007: 23). Según este planteo, parecería que cada figura creara un único libro a lo largo de toda su trayectoria, disperso en variados instrumentos como cartas, manuscritos, libros publicados, reediciones, etc., y la tarea del crítico consistiera en visualizar el pasaje desde la realidad fragmentaria y caótica de los documentos existentes a la explicación de esa lógica interna que mueve al escritor a la creación.

Por otra parte, la investigación asume las limitantes que significa acceder a restringidos cortes sincrónicos dentro de un proceso de elaboración que implicó muchas instancias más de correcciones, que evidentemente son inasequibles para el trabajo académico. La crítica genética tiene en su poder –y de ahí sus aportes– la posibilidad de establecer puentes entre el principio de realidad que inició la escritura y el proceso por el cual se construyó un texto que conocemos. La tarea de la escritura se visualiza en este estudio de los orígenes como un campo de batalla del escritor con el lenguaje, con el proceso que va de la página en blanco a la concreción del acto comunicativo, pasando a ser tarea del crítico la del pesquisador, que busca los rastros de esa batalla.

Si bien los primeros estudios de crítica genética realizaban la distinción moderna entre el manuscrito –perteneciente al ámbito privado– y el libro impreso –de carácter público– lo cierto es que la desaparición casi total de los primeros en los tiempos que corren (liderados por medios informáticos) debería llevar a una revisión teórica de las formas actuales de elaboración y corrección, así como las posibilidades –o no– de acceso del investigador a la intimidad del proceso de creación de un texto.

En el caso particular de Liscano, “El escritor no deja de explorar las posibilidades que la palabra le ofrece; recupera, reorganiza y juega sobre las variaciones y el género del texto haciendo de la creación un proceso inconcluso, en constante devenir” (Idmhand, 2010: 25). El interés que algunos genetistas han demostrado por su obra en estos últimos años, especialmente en Francia,⁴⁹ y la conciencia de saberse objeto de estudio en el proceso de creación, generó en el autor un tratamiento más cuidadoso de los manuscritos (ahora electrónicos): “durante años solo me quedé con la última versión. Desde que entraron los genetistas a mi vida, guardo todo”.⁵⁰ Bajter tuvo oportunidad de comprobar la incidencia de la genética en el archivo-Liscano: “En las dos cajas «Versiones de *Lector salteado / Vida del cuervo blanco*», ya en el período pos-Idmhand,⁵¹ se conservan las sucesivas marchas y contramarchas del libro, incluso el intercambio con el traductor Jean-Marie Saint-Lu sobre partículas del texto” (Bajter, 2013: 35-36).

Esta propuesta intentará conocer a un creador menos por su *estilo* que por sus prácticas de escritura. Parecería que el texto se encuentra habitualmente más preparado para ser leído que para ser mirado. En definitiva, recuperar la mirada sobre el texto es hacerle recuperar su condición de objeto, más allá de las marcas sónicas, ya que la crítica genética incorpora los elementos gráficos a la creación de sentido y analiza la circulación de significados entre lo verbal y lo visual. Materiales inacabados que aspiran con la investigación a constituir un todo.

⁴⁹ Véase en el Capítulo I los comentarios referidos a la relación de Liscano con este país.

⁵⁰ Correo electrónico que me fue enviado por el autor el 12 de setiembre de 2011.

⁵¹ Se refiere a Fatiha Idmhand, investigadora del Centre de Recherche sur les Civilisations, les Langues et Littératures Étrangères (CECILLE) de la Universidad de Lille, y coordinadora de los estudios genéticos sobre los manuscritos de la cárcel de Liscano.

CAPÍTULO TERCERO

DEL “DIARIO DE LA CÁRCEL” AL “DIARIO DE *EL INFORMANTE*”: COMIENZOS DE UNA CONSTRUCCIÓN DE SÍ

1. Para qué y cómo escribir un diario

La elaboración del “Diario de la cárcel”, escrito entre los años 1982 y 1984, y dado a conocer dieciséis años después de su finalización con el título “Diario de *El informante*” (2000), funda un espacio de reflexión que siempre acompañará la tarea del escritor. Inicialmente, Liscano ubica estas notas fuera de la escritura creativa, como un elemento meramente accesorio: “Ahora fijé un mínimo de escritura por día, una hoja, más estas anotaciones paralelas que van saliendo de cuando en cuando” (Liscano, 2000b: 42). Menciona incluso que pensó en tirarlas, en caso de que no encontraran un espacio donde integrarse. Los años a los que remite el “Diario” constituyen una etapa de intensa labor en lo referido a la proyección de textos que más tarde serán publicados: “No hay salida” –transformado luego en “La edad de la prosa” y finalmente dado a conocer como “El informante” (1997)–,⁵² la reescritura de *La mansión del tirano* (1992), poemas varios que luego conformarán el libro *¿Estará no más cargada de futuro?* (1989) y por último una serie de relatos sueltos, algunos de ellos reunidos más adelante en *El método y otros juguetes carcelarios* (1987). Otros proyectos de aquellos

⁵² La secuencia de títulos parece bastante clara a partir de las referencias que da el propio Diario, aunque se observen importantes cambios de una etapa de creación a la otra. A partir del estudio de los manuscritos, Fatiha Idmhand concluye: “Parece incluso que el cambio de título [de «No hay salida» a «La edad de la prosa»] tuvo lugar a último momento, ya que en el primer folio de «La edad de la prosa», el título aparece escrito con bolígrafo azul, arriba a la izquierda, en medio de un manuscrito cuya letra es mayoritariamente de color negro” (Idmhand, 2010: 26). En realidad, Liscano lo explica con claridad en la entrada del diario del 25 de noviembre de 1983, fecha en la cual cuenta que cambió el nombre en el momento de dar a conocer el texto a otros reclusos del penal de Libertad, dentro de una publicación casera que tenía el fin de circular entre los presos. El libro incluía “fragmentos de «No hay salida» bajo el título de «La edad de la prosa»” (Liscano, 2000b: 83). A propósito de la elogiosa recepción por parte de un lector, el escritor aclara en la versión publicada, con nota al pie: “«La edad de la prosa» eran fragmentos de lo que iba a ser «El informante»” (op. cit., pág. 83). En cada caso, son “fragmentos de”, muestra de los importantes cambios que el texto experimenta en cada reelaboración.

años fueron abandonados antes de concluirse, como una novela policial que Liscano intentó reescribir sin éxito, luego de que le fuera robada por un militar.

Acerca de *La mansión del tirano*, primera novela del autor, su historia resulta excepcional. Liscano la escribe en el año 1981, por lo cual el texto ya había sido elaborado en su versión original cuando comienza la escritura del Diario. En los primeros meses de 1982 aparecen en este texto autorreferencial algunos comentarios acerca de la revisión del manuscrito, o su evaluación vista desde proyectos posteriores de escritura, como la elaboración de “No hay salida”, en los que *La mansión* influye.⁵³ Los papeles de la novela son requisados por uno de los carceleros –hecho que se incluye en el Diario, con fecha 14 de setiembre de 1982–⁵⁴ y nunca más recuperados por el autor, a pesar de sus esfuerzos legales por dar con el paradero de los manuscritos.⁵⁵ Irónicamente, el escritor reflexiona sobre la creación de *La mansión del tirano* el día previo al robo, dato que no deja pasar por alto, al interpolar luego en la entrada del 13 de setiembre el siguiente comentario: “[IRONÍA: Para reescribir LA MANSIÓN la desescondí y ahí se la llevaron junto con la historia y decenas de hojas más]” (Liscano, 2010b: 92).⁵⁶ La referencia desaparecerá en el “Diario de *El informante*” de 2000. Si *La mansión del tirano* ya se planteaba en su primera versión, desde la mirada de Liscano, como un texto de referencia para la creación del resto de los proyectos en estado de elaboración, el robo y la posterior angustia de no poder reescribirla tal cual era lo obsesionarán de ahí en adelante: “todo lo que escribo es distinto de lo que tenía en los

⁵³ Un ejemplo de esta presencia de *La mansión del tirano* en textos posteriores: “La discusión entre «la voz» y el Loro Lector creció un poco y me promete la posibilidad de introducir *La mansión* por otra puerta que no sea solo la del Intervencionista o El Rubio” (Liscano, 2000b: 51).

⁵⁴ En el “Epílogo” a la publicación de *La mansión del tirano*, fechado en julio de 1989 en Estocolmo, así como en una publicación de *Brecha* del 26 de enero de 2007 –“Carta a un oficial del Ejército sobre un asunto literario y menor”– Liscano afirma que el robo se produjo el 14 de febrero de 1982. No obstante esto, optamos por los datos inferidos en el Diario, dada su escritura *in situ*.

⁵⁵ Un texto autorreferencial de 2011, *Lector salteado*, que analizaremos más adelante, narra los esfuerzos legales por recuperar los manuscritos: “Hace una semana pedí por escrito al Ministerio de Defensa que me entregara los papeles que tienen relación conmigo. Me proponía recuperar los papeles que me quitaron en 1982. [...] Al otro día fui al Ministerio. Me atendió una funcionaria muy amable. El cedé que me entregaron tiene copia de sesenta y ocho documentos. Mejor dicho, son sesenta y ocho hojas A4; algunas tienen copia de más de un documento. La mayor parte son papeles de la burocracia militar; toda la información es intrascendente. De mis papeles, nada” (Liscano, 2011b: 67-68). Antes de esto, e 26 de enero de 2007, el semanario *Brecha* había publicado una carta de Liscano, dirigida al oficial del Ejército que le robó los papeles, en la cual solicitaba la devolución de los manuscritos: “Esos papeles eran y siguen siendo míos. Mientras que a usted y al Ejército no le importan nada, a mí, le aseguro, sí, y mucho. Me importan hasta un punto que usted no podría imaginarse ni yo soy capaz de decir. En caso de que usted todavía conserve mis papeles, ¿podría devolvérmelos?” (Liscano 2007d: 13).

⁵⁶ Las mayúsculas en el original.

manuscritos que se llevaron” (Liscano, 2000b: 76).⁵⁷ Los fragmentos del Diario competirán en cierta forma con la elaboración de la novela y el resto de los proyectos en marcha en la medida que disputaban el tiempo de trabajo.⁵⁸

El “Diario de la cárcel” constituye no sólo la manera de conocer los pormenores de la creación de los textos y los datos de sus primeras recepciones, sino también la existencia de otros papeles sueltos, dispersos, sin conexión entre sí, inéditos –muchas veces destruidos por el propio autor– que Liscano irá desechando a medida que los transcriba e integre al Diario. Fatiha Idmhand (2010) ha reparado en las particularidades del método de escritura llevado a cabo por Liscano, producto en parte de las circunstancias en las que escribe –la cárcel y el miedo a ser descubierto– pero también característico de un autor que integra la fragmentación y la reescritura a su forma de trabajo, después de la prisión.

El método descrito revela una manera de funcionar original, una organización de la escritura en “paralelo”, que compone tres manuscritos a la vez. Liscano constituyó sus obras de modo fragmentado a partir de apuntes e ideas anotadas en trozos, rollitos y tiritas de papel que conservaba escondidos y que luego pasaba en limpio. Este momento era aprovechado para desarrollar las ideas anotadas allí antes de tirar los “papelitos” copiados. Estas etapas de copia, desarrollo e incluso de re-encuentros fortuitos son descritas en el Diario (Idmhand, 2010: 17).

Varios autores, como Philippe Lejeune ([1975] 2008) o Alan Pauls (1996), insisten en que la secuencia cronológica es lo que caracteriza a un diario, quizá la única marca formal clara que distinga al género.⁵⁹ Sin embargo, el método utilizado por Liscano provoca que pasado y presente dialoguen entre sí, dado que en diversas

⁵⁷ En realidad, podría hablarse casi de *tentáculos* de *La mansión del tirano*, dispersos en toda la literatura de Liscano: se hacen referencias explícitas en textos no ficcionales, como el Diario; existen otros que tienen su razón de ser a partir de la escritura de *La mansión del tirano*: el “El diario de Hans”, por ejemplo, agregado a la reedición de 2011 de la novela, o la post-*Mansión*, requisada en la cárcel y solo leída por el autor y quizá por algún escaso lector. También aparece la intertextualidad con otros textos posteriores, tales como el relato “La extraña vida de M”, incluido en *El charlatán* (1994) y reeditado en *Oficio de ventriloquia 2* (2011).

⁵⁸ Los períodos de tiempo medianamente prolongados, durante los cuales Liscano no vuelve al Diario, se deben por lo general, no al hecho de que haya dejado de escribir, sino a que las horas de actividad se destinaron a otros textos. Por ejemplo: “Como se ve, poco avanzó el *Diario* en estos dos meses y medio. [...] He hecho unas cuarenta páginas de *La mansión*” (Liscano, 2000b: 76).

⁵⁹ “A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa” (Lejeune, 2008: 261). En el caso de Liscano, si bien el preso se encuentra limitado en la elección del soporte y en la organización del texto, la flexibilidad en el manejo de la forma se ve, por ejemplo, a la hora de incluir el diálogo entre el Escritor y el Hombre Pedagógico (Liscano, 2000b: 69-70). Resulta significativo que este se escriba luego de haber adquirido las Notas el estatus de Diario. Aparece en el diálogo el tema del desdoblamiento, de relevancia en la literatura de Liscano, de la figura del escritor objetivada en tercera persona: ventriloquia, dupla del escritor y el otro. La reconocible actitud *comprometida* del Hombre Pedagógico se ridiculiza.

oportunidades la fecha de entrada es en verdad reelaboración de una anotación anterior. “Esto, que fue escrito hace un par de semanas, no es cierto” (Liscano, 2000b: 39); “Con lo anterior no cumplí” (op. cit., pág. 45). Es decir, la secuencia temporal propia del diario queda en parte anulada, en la medida que no sólo leemos fragmentos reescritos –y que por lo tanto corresponden en su escritura a fechas anteriores en el tiempo real– sino que además acontece la revisión de lo ya incluido en el Diario desde fechas posteriores. Este sería el caso de la interpolación ya mencionada del 13 de setiembre de 1982, día previo al robo de *La mansión del tirano*, en la que el diarista lamenta la fatídica decisión de haber sacado de su escondite los papeles de la novela para corregirlos.

Si el lector cree acompañar la secuencia de los días junto al diarista, este se encuentra un paso adelante. Por eso, Liscano toma conciencia de que las afirmaciones resultan de valor momentáneo, son corregibles y transitorias, dado que no se poseen los datos que garanticen su permanencia. “Pero no sé, no sé, desconfío de mis propias afirmaciones con las que no voy cumpliendo” (op. cit., pág. 58). Queda integrada a la reflexión la fragilidad característica del diario, esa “cierta imposibilidad de afirmar o, en todo caso, el gesto reflejo de poner en suspenso el peso de cualquier aserción” (Pauls, 1996: 5).

Una de las características habituales de los diarios es su fragmentarismo (Lejeune, 2008), en este caso estructural aunque no temático, y acentuado por la elección algo obligada de un soporte discontinuo.⁶⁰ El trabajo con fragmentos, en principio dispersos, provoca que el género se adecue perfectamente al método elegido por Liscano, ya que si bien el Diario adquiere el artificio de no hacer corresponder necesariamente contenido y fecha –el contenido puede ser, como ya fue mencionado, copia de una fecha anterior– los papeles sueltos van integrándose a la estructura fragmentada de los días. Esto explica la escasa presencia de marcas de creación en estos textos, con “pocas tachaduras, apuntes o arrepentimientos que nos informen sobre la reflexión y las opciones elegidas por el escritor durante el proceso de textualización” (Idmhand, 2010: 13). La caligrafía tampoco presenta importantes modificaciones en los manuscritos, más allá de que las circunstancias obliguen a apretar o soltar el

⁶⁰ El soporte puede ser continuo, en caso de que se elija un cuaderno de anotaciones, o discontinuo si se utilizan hojas sueltas (Lejeune, 2008). En el primer caso, la continuidad sugiere la unidad del yo, estructurante del texto, a modo de “identidad narrativa” (Paul Ricoeur, 1995). La elección del soporte en Liscano estuvo directamente condicionada por las circunstancias en las que escribía.

interlineado, según las características del papel que empleó o la cantidad de hojas a disposición.

El trabajo con fragmentos se transforma en su base de escritura: “Con «No hay salida» comencé, como con *La mansión*, escribiendo partes aisladas convencido de que más adelante hallaría la manera de ensamblarlas. Esto va siendo parte de mi método de trabajo” (Liscano, 2000b: 42). El interés por ensamblar las partes queda supeditado a la asunción de que esta es una manera propia de trabajo; dicho procedimiento se reiterará en otros textos posteriores.⁶¹ Incluso el fragmentarismo se asume como una forma de ruptura con la idea de un discurso sin fisuras, con “tema o trama, comienzo, nudo y desenlace o como se llamen esas cosas” (op. cit. pág. 42). Tanto en la construcción de “No hay salida”, como de *La mansión del tirano*, el propósito del autor parecería ser el juego con la forma novelística, manteniendo la atención del lector sin existir una historia que contarle.

La versión publicada del Diario organizó una cronología de papeles diversos en los originales, producto no de la voluntad del escritor –pues en varias oportunidades Liscano integra los papeles sueltos a una estructura mayor– sino de las condiciones materiales en que se desarrolló la escritura. A modo de ejemplo, el desorden cronológico se observa en el caso del 2 de febrero de 1983, ubicado en un manuscrito distinto al 25 de enero (entrada anterior) y al 7 de febrero (entrada posterior). Luego del robo de *La mansión del tirano*, el interlineado se constriñe frente al temor de que los papeles puedan ser nuevamente encontrados por los carceleros; se refuerza el control sobre la dispersión de lo escrito hasta el momento. La escasa cantidad de hojas con las que cuenta el preso para escribir cartas a sus familiares debe ser aprovechada en su totalidad.⁶² En alguna oportunidad, el intercalado posterior provoca que ciertos sentidos se modifiquen. Tal es el caso del 7 de febrero de 1983, que al decir “Ayer hice una lectura en voz alta de estas notas y resultaron agradables” (Liscano, 2000b: 68) se refiere en el manuscrito a las notas del 25 de enero y en el libro impreso en cambio a las del 2 de febrero.⁶³ Los textos son producto de la transcripción más que de la creación

⁶¹ Ver, por ejemplo, el fragmentarismo en *El escritor y el otro* (2007), en *Lector salteado* (2011).

⁶² Para un estudio detenido de las condiciones en que se desarrolló la correspondencia entre los presos políticos y sus familiares, ver el trabajo de Walter Phillipps-Treby y Jorge Tiscornia. *Vivir en Libertad*. (2003), y el de Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007).

⁶³ Idmhand repara en las oportunidades en que aparecen, intercalados con el Diario, fragmentos tachados: “este tipo de tachaduras con líneas o trazos que deja entrever lo escrito, significa que no se eliminó definitivamente lo «censurado». Así, cuando lo borrado permanece allí perfectamente legible,

espontánea. Idmhand (2010) interpreta que la falta de tachaduras constituye una muestra del tiempo prolongado que se destina a pensar los textos antes de escribirlos, dado que frente al severo control que se ejercía sobre los presos, los momentos en que Liscano podía efectivamente dedicarse a escribir eran escasos en el día. La elaboración anticipada resulta una estrategia para que los ratos de escritura pudieran ser aprovechados al máximo.

El comienzo del Diario irrumpe en el desarrollo de una vida y de una relación con la escritura ya iniciada desde hacía más de un año; el contacto entre vida y escritura y viceversa se observa en la primera fecha (correspondiente al 31 de mayo de 1982), en que Liscano anota: “Ayer, después de escribir el «Diario» me puse a la tarea de buscar la situación, el tono inicial del monólogo [«No hay salida»]” (Liscano, 2000b: 42). Cabe preguntarse cuál es el *ayer* de la escritura. En el Diario consta que se empezó a componer la primera versión de *La mansión del tirano* el 1º de febrero de 1981, por lo cual el primero se inicia quince meses después. También se menciona en una oportunidad (el 1º de junio de 1982), aunque no tengamos registro de ello dado que el texto fue requisado, una “Historia de *La mansión*”, posible prehistoria de las posteriores escrituras del yo.⁶⁴ A pesar de que Idmhand (2010) concluya que los manuscritos sin fecha son anteriores al Diario, es decir al 31 de mayo de 1982,⁶⁵ lo cierto es que el texto fechado más antiguo que pudo conservarse es el comienzo del “Diario de la cárcel”. Aquella primera experiencia, la que Liscano tuviera escribiendo la primera *Mansión*, no ha quedado registrada.⁶⁶ Sólo el recuerdo del autor llenará el vacío del lejano y novel

queda como un fragmento «pendiente», ¿acaso para otra oportunidad? A pesar de no haber sido recuperado en la versión publicada, subsiste allí como una opción posible” (Idmhand, 2010: 19). Discrepando con la interpretación de Idmhand, observo que los casos de tachaduras se deben a que los textos eliminados no corresponden a la escritura del Diario; es decir que por razones de espacio se utilizó parte de esa hoja para escribir otro texto. Los tres ejemplos que integra Idmhand a su artículo verifican esta hipótesis: en dos de los casos (2010b: 99 y 102) los fragmentos tachados corresponden a la continuación de una narración claramente iniciada en otro papel; en el otro ejemplo (op. cit., pág. 100) se tacharon poemas independientes de la escritura del Diario. Sólo en un caso se cumple la conclusión de Idmhand, aunque la reflexión no tenga fecha, criterio que sí aparece en la totalidad de las notas que Liscano integró al Diario y que para Nora Catelli resulta un “requisito ineludible” (Catelli, 2007: 109) de esta forma textual.

⁶⁴ La reedición de *La mansión del tirano* de 2011 se acompaña de notas del autor que explican, en algunos pasajes de la novela anécdotas, intenciones, referencias autobiográficas, vinculaciones con otros textos. Treinta años más tarde, Liscano repite un proyecto similar al que podemos suponer fue aquella “Historia de *La mansión*”.

⁶⁵ Nos referimos a tres textos: los llamados “Apuntes”, que copian citas de otros autores y reflexiones acerca de dichas lecturas, el “Juego de la letra cambiada” y la transcripción del relato “Los siete mensajeros” de Dino Buzzati.

⁶⁶ Idmhand ordena los manuscritos de la cárcel en tres momentos: “uno entre 1981 y 1982, un tiempo de lecturas y apuntes, acaso de tentativas y de composición de breves fragmentos; el segundo, entre 1982 y 1984, un tiempo dedicado al Diario y a la proyección hacia la obra en devenir, el último, en

encuentro con la escritura. Las circunstancias promueven la idealización de la experiencia, la interiorización de la misma desde un armado posterior de los recuerdos, sin datos que la refuten. “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. [...] El autor parece colocar a la que llama *La mansión del tirano* primera en un lugar similar al de la Musa” (Blixen, 2013: 84-85).

Uno de los objetivos del Diario atiende al ordenamiento de los proyectos de escritura en marcha, al mismo tiempo que provoca cierto efecto contrario, la interrupción de los mismos. O quizá a la inversa: como Liscano siente la imposibilidad del avance surge el Diario, frente a la necesidad de entender cabalmente el proceso de hacerse escritor y las dificultades que implica concretar un emprendimiento de esta naturaleza.

Idmhand (2010) analiza el hecho de que el Diario se escriba con el fin de compensar el robo de *La mansión del tirano*, como espacio que reanude las fuerzas necesarias para volver a la tarea de escribir después de la traumática experiencia del despojo. Sin embargo, su interpretación se ve condicionada por la fecha dada por el propio Liscano respecto del robo de la novela –14 de febrero de 1982–, sin tomar en cuenta que según el Diario el hecho ocurrirá meses después, en setiembre. El error consiste en que se está formulando como motivación del Diario un suceso posterior a su inicio. En cambio, observamos que la reflexión sobre la propia práctica no llega porque se necesite recomponer la pérdida; en todo caso, las dificultades vinculadas a la praxis de la escritura son en Liscano inherentes a la actividad misma. Tarea que fluctúa entre etapas de grandes interrogantes –de trabas materiales para concretar proyectos– y otras de intensa fluidez creativa.⁶⁷

1984, momento en el que termina el Diario y se dedica a la composición de los tres textos más importantes” (Idmhand, 2010: 16). La primera versión de *La mansión del tirano*, ubicada cronológicamente en la primera etapa, no es tomada en cuenta por Idmhand, aunque la considero una referencia ineludible para entender el proceso de escritura de aquellos años. Tanto por su valor literario como por su extensión no podría nunca ser catalogada como “tentativa” o “breve fragmento”.

⁶⁷ “Esta desaparición fue una pérdida terrible para Liscano y frenó un impulso que tardó meses en volver y que no provocó en seguida la reescritura de *La mansión*, sino que dio lugar a un *Diario*. Así, cuando llega a convencerse de retomar la actividad literaria, el escritor sintió la necesidad de reflexionar sobre la tarea pasando por un trabajo de planificación y reflexión sobre la escritura propia y la creación. [...] El propósito es volver a entusiasmarse y re-constituir la médula de la inspiración y de la obra con la que soñaba. En este momento de gran desilusión por la pérdida de la novela, «No he logrado desprenderme totalmente de *La mansión*», el «Diario» contribuye a darle ganas de volver a escribir, de inventar historias y, sobre todo, de encontrar fuerzas para llegar a reescribir *La mansión*” (Idmhand, 2010: 16-17). La referencia a la imposibilidad de desprenderse de la novela, mencionada por Liscano en la cita elegida por Idmhand, no se refiere al hurto, sino al primer manuscrito, que será corregido y luego robado.

Dadas las circunstancias tan particulares en que se lleva a cabo este texto, Liscano evita en él por lo general toda referencialidad que lo aleje del tema propuesto, es decir la reflexión sobre la escritura, sobre quien escribe, y los relatos en proceso. Es habitual en los inicios de diarios personales la inclusión de un comienzo destacado, que de alguna manera justifique el sentido de dedicarle tiempo a esas páginas (Lejeune, 2008: 268). En este caso, la presentación personal se realiza desde la voz del escritor en construcción con las preocupaciones que lo aquejan en su tarea: “He comenzado a escribir estas notas porque siento más aguda cada día la necesidad de poner por escrito mis discusiones internas. He comprobado que así logro preservar las soluciones que hallo mientras solo reflexiono” (Liscano, 2000b: 40).⁶⁸ Muchas veces escribe el Diario con el fin de preguntarse hacia dónde se dirige, para solo después producir ficción; de ahí que sea un texto que incluya tantos proyectos realizados y tantos otros que solo quedaron en una etapa de futura concreción.

El Diario de la cárcel es producto de una etapa de desajuste en la cual se utiliza a la escritura como aliada para la superación.⁶⁹ El deseo del fin, por lo tanto, se vuelve casi inherente a su construcción. Su interrupción significará que la actividad creativa se ha encaminado –para el autor, la concreción de “No hay salida” y de diversos relatos y poemas, así como la reescritura de *La mansión del tirano*–. Aunque al mismo tiempo encierre su creación la paradoja del *amor* a esa enfermedad que lo genera, ya que el diarista pareciera poner “más empeño en mantenerse fiel a lo que le dificulta la vida que al deseo de curarse. [...] No se conforma con reconocerse enfermo, quiere ser lo que lo enferma, las fuerzas que lo destruyen, pero también, al mismo tiempo, el organismo que todavía resiste” (Giordano, 2006: 126-127). El escritor necesita destinar parte de su escritura a la justificación de una actividad diaria que de por sí podría entenderse inútil:

La mansión del tirano ejercía en el autor –y la pérdida acentuó esto, sin duda– una presencia de peso, que lo obligaba a volver a ella y no darla nunca por culminada.

⁶⁸ En el manuscrito decía: “las soluciones que hallo mediante el simple pensar” (Liscano, 2010: 79). Parecería haber una mayor conciencia, a medida que transcurra el tiempo, de la importancia que posee la tarea de registrar las ideas que acompañan el acto de la escritura de una novela. El proceso se irá acentuando, a tal punto que luego la ficción cederá un espacio de relevancia a las escrituras del yo a partir del año 2000. Esta hipótesis se desarrollará en los próximos capítulos.

⁶⁹ Bajter menciona la existencia de un diario personal escrito por Liscano entre abril de 1986 y abril de 2005. Se encuentran en el archivo privado del escritor, “manuscritos y mecanografiados, pasados a computadora, impresos, encuadernados, [...] [con] una extensión de 233 páginas. [...] desde la llegada a Suecia hasta el regreso a Montevideo en 1995 no abandona el hábito del diario, extendido entre 1986 y 1991 y luego mínimo (1992 y 93: una página por año; 1994, dos; 1995, tres” (Bajter, 2013: 37). El mismo se mantiene inédito y no hemos accedido a él, por lo cual nada podemos decir acerca de sus motivaciones, la relación que establece con los textos de ficción creados en paralelo, las referencias autobiográficas, etc.

Se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para “extirpar la ansiedad” (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional) (Pauls, 1996: 5).

En todo caso, la justificación que subyace a estas coartadas, no mencionada por Pauls pero que agregamos a la reflexión, es la de conocerse a sí mismo: *coartada proyectiva*, podríamos llamarla, construcción de una imagen. A diferencia de la autobiografía que construye la historia personal desde la perspectiva presente que unifica, en el diario el yo, fragmentado por los cambios del transcurso de los días, va dejando las marcas de sus contradicciones y dicha característica habilita a que la posibilidad de bucear en sí se manifieste de manera notoria. Por otro lado, en el “Diario de la cárcel” la coartada profesional se observa de manera explícita, y la función terapéutica de reflexionar sobre la creativa tarea de escribir —en lugar de quedar sumergido en horas inútiles del entorno carcelario— parece explicar un diario escasamente personal, pero sin embargo necesario para reafirmar la vida. A medida que avance la escritura de los días, la mirada retrospectiva acerca de la historia personal ocupará un espacio de mayor importancia, quizá porque asumirse escritor implique considerar que la existencia propia puede llegar a tener algún tipo de interés para los demás. Perspectiva que, en última instancia, deja en evidencia aspiraciones futuras más que frutos de un reconocimiento presente y real, prácticamente inexistente dados los escasos lectores —otros presos amigos— de algunos relatos y poemas. Aunque la necesidad de escribir en Liscano exceda al encierro —y por lo tanto la función terapéutica que cumple el lenguaje explique sólo en parte el surgimiento del escritor— “O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real” (Lejeune, 2008: 262). En último término, escribir un diario siempre constituye una manera simbólica de combatir la muerte, de dejar testimonio de días olvidables. Escribir con la esperanza de continuar al día siguiente y que quizá el cuerpo del diario sobreviva, si el cuerpo físico no logra resistir.

Como la libertad del Diario se ve restringida por el control de la cárcel, se habla de sí siempre en relación con la escritura. Liscano comenta este aspecto y otros en una entrevista realizada por la psicoanalista Anne-Marie Combres, en París:⁷⁰

mientras escribía en la cárcel escribí un diario literario no de la cárcel, no de la vida en la cárcel, entonces escribía las dificultades que tenía para escribir, un escritor que nunca había publicado nada, que no tenía contacto con ningún escritor, que no tenía una biblioteca, no tenía referencias, (que se lo puedas dar a gente para que lo lea, tener una crítica). Es un texto muy primitivo, las preguntas son elementales y las respuestas también, y después de muchos años cuando lo releí, pensé, creo que tiene el valor de un individuo que está solo que reflexiona sobre asuntos literarios, sobre asuntos de la escritura. Nunca hay una respuesta definitiva, firme, pero está el razonamiento de la reflexión y por momentos tampoco podía evitar que la cárcel entrara en el diario, es imposible, porque yo estaba aislado pero me aislaba más, la realidad entraba en el diario, no podía evitarlo. [...] 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 algunas cosas son un poco inocentes, por ejemplo yo quería leer un libro pero no tenía libros, quería releer un libro que había leído una vez pero de dónde voy a sacar el libro, si estuviera en mi casa puedo sacar el libro o lo compro pero en la cárcel, y eso provoca sufrimiento y fue importante escribirlo porque yo podía reflexionar cuando decía me hice sujeto escribiendo, porque una cosa es escribir y otra es reflexionar sobre la escritura. Yo reflexionaba sobre lo que escribía. Me costaba muchísimo y bueno el diario te lo puedo enviar... es un documento... (entrevista. Combres, 2012: 13-14).⁷¹

A la distancia, las funciones del Diario que se destacan en la entrevista coinciden en parte con la visión de aquellos años –continúa defendiéndose la importancia de la reflexión que acompaña la escritura– y a su vez se agrega el énfasis en el acto de resistencia que significaba conservar las notas en la celda. El autor realza el espacio del Diario como estrategia de autoafirmación, frente a un entorno que conspiraba permanentemente contra la integridad del sujeto. Escribiendo sobrevive, da testimonio de un día más de resistencia. Visto en perspectiva temporal, el Diario se transforma –aunque en su momento no tuviera conciencia de ello– en el rescate de una memoria individual y de un colectivo. Liscano evalúa la importancia de esas páginas como testimonio de los orígenes de un proceso con la escritura en circunstancias que hablan sobre las condiciones generales de los presos políticos. Incluso adelanta lo que será en las décadas posteriores a la dictadura el auge y estudio de la literatura carcelaria: “qué

⁷⁰ Agradezco al autor el envío por correo electrónico de esta entrevista, inédita en español y publicada en francés, el 10 de diciembre de 2011. Todas las marcas de oralidad que aparecen en el texto evidencian aún su falta de edición; la transcribimos tal como nos fue enviada.

⁷¹ Más adelante en este capítulo nos detendremos a analizar las posibilidades de lecturas que la biblioteca del penal de Libertad le brindó a los presos, a los efectos de dilucidar qué formación pudo recibir Liscano en estos años y cuáles fueron las condicionantes.

produce ese tipo de vida en la literatura y qué tipo de literatura hay sobre el particular” (Liscano, 2000b: 82).

La tarea de reescritura y selección, presente de manera notoria en la elaboración de los principales textos del autor,⁷² se manifiesta desde el inicio del Diario: “copio lo siguiente, entresacando lo que me parece importante” (Liscano, 2000b: 39). Al autor lo obsesiona la revisión permanente de los textos, el estar atento a la manera en que la reflexión pueda mejorar la calidad de lo que escribe. Por ejemplo, luego de detenerse en varias oportunidades en la importancia de otorgarle a su literatura una dimensión espacial escribe el 10 de junio de 1982: “Al pasarla en limpio [el relato «No hay salida»] he ido cambiando, cuando es posible, palabras con connotaciones de tiempo que se refieren al tiempo, por otras que indican lugar o distancia, para ver si así va apareciendo la noción de «territorio» que quiero dar al monólogo” (op. cit., pág. 50).

El Diario adquiere la función de ser pre-texto, *cocina* de la creación, con el fin de impulsarla a esta a su concreción y sentar así las bases del proyecto personal de hacerse escritor. Según Blanchot (1992) lo anterior a la obra es el único espacio donde el escritor puede llegar a encontrarse a sí mismo. Si la obra lo niega, sólo queda volver al punto inicial y previo, a la soledad de la hoja en blanco. Con la ilusión, en el caso de Liscano, de que el universo pre-textual también se conforma de palabras y crea un diario. El discurso de este texto no se vive como concreción de la obra, aunque ampara la mayor parte del tiempo al escritor que se proyecta. Más bien resulta una falacia que le evidencia a Liscano, por lo menos en esta primera etapa, aún la ausencia de una *obra* que lo respalde. Queda demostrado en el momento que piensa en quemar todo; son las notas del Diario lo que más le molestan, pues la sensación de ajenidad respecto de lo escrito –y por lo tanto de uno mismo– se vuelve insoportable en un texto que pretende ser *veraz*: “Las notas que he reunido nada me dicen y yo sé que cuando las tomé eran enormemente sugestivas. Ahora las releo y parece que ni siquiera las hubiera escrito yo” (Liscano, 2000b: 57).

Idmhand (2010) interpreta que la marca estilística de corregir reduciendo y condensando es consecuencia de la acción de la cárcel.⁷³ El propio autor llama técnica

⁷² Si bien la afirmación podría aplicarse a múltiples ejemplos, el caso de *La mansión del tirano* resulta uno de los más emblemáticos por ser un texto corregido a lo largo de treinta años y dado a conocer en diversas versiones. Ver Sosa, Gabriela. “Estudio preliminar a *La mansión del tirano* anotada por el autor” (2011).

⁷³ Tema para otro estudio sería analizar el proceso inverso que se ha producido en textos recientes, como *Vida del cuervo blanco* (2011), primero elaborado como relato para una antología –

del *despojo* –con relación al teatro, pero aplicable a las marcas generales de su literatura– a esta tendencia que consiste en conservar sólo lo imprescindible:

el teatro es solamente eso: un espacio que se separa del mundo para que alguien muestre una historia. Eso, reflexiono hoy, me lleva a pensar una obra mía desde lo que, sin ninguna pretensión teórica, llamaría “el despojo”. Más que poner cosas en escena prefiero quitar. Pienso la obra, la escribo, y luego me dedico a quitar todo lo que sobra. Aprecio en escena la sobriedad, el repotenciar los recursos mínimos de la vieja tradición del teatro.⁷⁴

Esta concepción de la literatura ya formaba parte de la reflexión que aparecía en el Diario, pues con fecha 2 de junio de 1982 Liscano se refiere a la “literatura de la pobreza” como aquella que ve el valor artístico en la prescindencia de lo superfluo. El propio autor vinculará luego esta marca de estilo con las circunstancias carcelarias en que se originó su trabajo con la escritura; el ensayo del año 2000 titulado “El lenguaje de la soledad”, y publicado precisamente en el mismo libro que el “Diario de *El informante*”, desarrolla la experiencia del presidio como una vida sin objetos, en la cual un importante número de palabras se ausentan de la cotidianeidad por resultar vacías de referentes. También el preso se ve obligado a hablar muy poco con sus pares –sólo en los recreos, si es que alguna sanción no lo mantiene encerrado–, con palabras contadas, elegidas, tratando de decirle mucho al compañero en el escaso tiempo que comparte con él. Es decir, la actitud resiliente de Liscano le permite girar en su favor los elementos negativos del entorno y elaborar a partir de ellos una construcción de sí mismo que lo fortalezca como escritor.⁷⁵ El acto mismo de empezar a escribir porque está preso y no tiene nada mejor que hacer, y el sentido que cobra la actividad más allá de que fracase o triunfe en el futuro con dicho propósito –“Pasar el tiempo. Y es bastante” (Liscano, 2000b: 76)– es una manera de lograr que la experiencia en la cárcel mantenga, a pesar del horror, cierta carga positiva.

coordinada por Nelson Díaz y titulada *El oficio de narrar* (2008)– y luego publicado como novela. El mismo proceso se repite en “El trabajo de contar”, de sesenta y cuatro páginas, parte de *Oficio de ventriloquia 2* (2011), y luego transformado en “El trabajo de recontar” (aun inédito, incluido en *Escritor indolente* y con una extensión de ciento ochenta y un páginas en el original escrito en computadora). La tendencia ya aparecía en el Diario, en tensión con el trabajo de recorte y reducción: “La «novela policial», que era por donde empecé esta tirada, tiene dos opciones: mantenerse en aquel suave equilibrio al que llegó no sé cómo la vez pasada, o crecer y desarrollarse; y entonces la lógica de su construcción me impondrá soluciones difíciles de manejar. [...] Para recortar hay tiempo. Pero en esto de tener que recortar surgirá la gran dificultad” (Liscano, 2000b: 77).

⁷⁴ Las palabras fueron recogidas por Actors Studio Teatro en “Sobre el autor Carlos Liscano. 10/08/2005”. No figura el nombre del entrevistador.

⁷⁵ Utilizo la expresión “resiliente” para aludir a la interpretación que la directora Marianella Morena hiciera en su obra teatral *Resiliencia* de la experiencia carcelaria de Liscano, a partir de la lectura de *El furgón de los locos*. La misma fue ganadora del MEC Programas 2007. Tuve oportunidad de concurrir a su nueva puesta en cartel, en agosto de 2009, cuando se exhibió en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís.

El Diario constituye además la estrategia adecuada para tener la ilusión de que por lo menos se juega a controlar el mundo de las palabras. Control que se transforma en uno de los ejes temáticos de su literatura –es el caso de *La mansión del tirano*, de “El informante” y de diversos relatos, como “El charlatán”– y en la forma de entender la aprehensión del fenómeno creativo. La elaboración de un método consiste en establecer las bases de un rigor que ya no es impuesto solo por las circunstancias externas. “Parece que uno no pudiera vivir sin algún rigor, pero no los rigores que impone la sociedad, el medio, sino el rigor que uno elige. ¿Por qué, aparte de todo lo que hay que soportar, uno cree que debe soportar un rigor propio?” (op. cit., pág. 97). Esta dimensión ética de la práctica escritural traslada el control a la vida, a las tareas más elementales como dormir o comer. Tareas que, no por casualidad, hacen a la subsistencia básica del individuo y que en la cárcel son controladas por otros, de forma anómala. La manía que el propio escritor confiesa en “El lenguaje de la soledad” haber tenido –la misma que traslada a la naturaleza de sus personajes⁷⁶– consiste en racionalizar la complejidad de procesos que se dan naturalmente en el ser humano, como la capacidad de hablar, y por tanto provocar su desnaturalización.

La consecuencia estética de esta reflexión es la técnica del despojo, antes mencionada: “Yo estaba convencido de que si uno no practica una selección rigurosa en cuanto a lo que va a decir (porque hay que elegir antes de decirlo), si uno no es cuidadoso y *se deja decir* llega a ser otra persona. Uno cambia, mejora o empeora, pero pasa a ser otro de acuerdo a lo que dice” (Liscano, 2000b: 94). He aquí el germen de varias ideas que atravesarán su literatura: el uso de un lenguaje parco, que elimina los ríspidos, que selecciona lo que cree esencial; la imagen del ventrílocuo como metáfora del escritor, en la medida que quien escribe crea a ese otro, dueño de un lenguaje propio; la reflexión acerca de las consecuencias de dicha creación como aspecto que pone en juego la identidad del sujeto. Este decir del escritor, que busca su oficio, se opone al uso descuidado del lenguaje, representado en las transmisiones radiales de partidos de fútbol que los presos eran obligados a escuchar muchas horas por semana en el penal. La rabia del preso contra estos periodistas es tal, que despotrica en contra de ellos.

⁷⁶ En el caso de “El charlatán” (1994) queda muy claro cómo una de las funciones del Diario es proporcionarle insumos a las historias que Liscano está elaborando. La “Noticia” a la publicación del relato –incluido en el libro homónimo– expresa que el texto comienza a escribirse en 1982, o sea, en paralelo al Diario. El 9 de marzo de 1984 encontramos un comentario acerca de lo que será el argumento del relato. Por otra parte, resulta recurrente que los personajes de Liscano tiendan a desacomodarse en el funcionamiento normal de sus propios cuerpos, atribuyéndosele una fuerte carga simbólica a dicha inoperancia. Ver ejemplos en Sosa, Gabriela. “Sobre el oficio de contar” (2012).

La tensión aparece entre la escritura sin medida, la que no logra realizar el recorte, la que se multiplica casi al margen de la voluntad del artista y la no escritura, es decir el papel en blanco que negaría la condición de escritor. Liscano justifica que el lector pueda no entender a veces el contenido de sus textos, pero sabe que sí juzgará la producción en términos de resultados concretos, de proyectos terminados. Si en una primera lectura –promovida, además, por el propio autor– el *despojo* como marca de estilo parecería ser una consecuencia de la experiencia carcelaria, el trabajo con los manuscritos permite manejar otras conclusiones. Expresa Óscar Brando a raíz de los estudios de los *Manuscritos de la cárcel* (2010), llevados a cabo en la Universidad de Lille:

En una jornada que hicimos comparando “La edad de la prosa” con la versión final de “El informante”, veíamos que la escritura del original de la cárcel era menos severa, más libre en asociaciones, más desatada que la prosa vigilada que Liscano utiliza en la versión final. Eso llamaba la atención y nos hacía pensar que las modificaciones de estilo eran una presión que no venía tanto de la situación de represión exterior como del alcance de un modo verbal que Liscano había estado persiguiendo y que alcanzaría ya fuera de la cárcel. Si comparás las versiones de *La mansión del tirano* pasará lo mismo. [...] Creo que esa vigilancia de la escritura es la producción de un estilo que por supuesto crea sentido por su antecedente carcelario, pero que construye un nivel simbólico de la escritura bajo presión a partir de decisiones retóricas muy meditadas.⁷⁷

Cualquiera sea la explicación del origen de esta marca de estilo interesa detenerse en el hecho de que la versión publicada del Diario presenta diferencias respecto de su antecedente manuscrito. Su condición de diario –que lo ubica, como creación literaria, en los márgenes– hizo que Liscano se detuviera menos en su trabajo de corrección, o que privara una intención de fidelidad al texto original más que en otros casos.⁷⁸ “Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor

⁷⁷ Las apreciaciones me fueron enviadas por correo electrónico el 14 de diciembre de 2010. Agradezco a Óscar Brando el enriquecedor intercambio.

⁷⁸ Liscano refuerza esta hipótesis en la entrevista incluida en el Anexo. La mayor parte del texto se mantiene intacto, aunque las diferencias más significativas se refieren a la imagen que el escritor construye de sí mismo en un contexto (la cárcel) y en el otro (el año 2000, momento de la publicación). Más adelante me detendré especialmente en este punto. En algunos casos, aparecen cambios en el estilo o un interés por actualizar el texto: a modo de ejemplo, mientras en el manuscrito dice “estoy escribiendo un monólogo para ser grabado en cinta magnetofónica más que para ser impreso en libro” (Liscano, 2010b: 79), años más tarde la expresión “cinta magnetofónica” se eliminará, quizá por lo demodé que resulta. En otro caso, se cambia “Olivetti” (op. cit., pág. 103) por “máquina de escribir” (Liscano, 2000b: 75). Mientras el manuscrito dice que los papeletos estaban en el bolsillo del “pantalón” (Liscano, 2010b: 83), el texto más reciente habla de “uniforme” (Liscano, 2000b: 45). Es decir, la conciencia del acto comunicativo aumentó, en la medida que se hace visible la necesidad de legibilidad de ciertos datos vinculados a las circunstancias carcelarias en que se escribe, que no serían necesarios si uno efectivamente escribiera para sí mismo, pero que sí cobran relevancia con miras a una publicación. En

literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (Lejeune, 2008: 260). El interés literario y la creación revisada para ser dada a conocer a un hipotético lector –condiciones que Liscano le atribuirá años más tarde a *El escritor y el otro* (2007) y a *Lector salteado* (2011)– lo conducen a que el género del relato autobiográfico funcione, para abordar el tema de la escritura, de manera más apropiada que el diario. Dedicaremos el Capítulo IV de este trabajo al estudio de los relatos autobiográficos mencionados.

Una de las diferencias más significativas entre las dos versiones del Diario es el cambio del nombre. A partir del momento en que Liscano lo da a conocer como “Diario de *El informante*” en el año 2000 provoca una marca, una dirección que conduce hacia el relato “El informante” publicado tres años antes. El Diario toma aún mayor distancia de su contexto de origen, que es sustituido por una referencia literaria. El proceso ya se había iniciado en el propio transcurso de su escritura, pues a partir del 19 de diciembre de 1983 Liscano explicita la creación del Diario junto con la escritura del monólogo “El informante”. Idmhand (2010) repara en esto: “las zonas que sobraron en un manuscrito a veces fueron aprovechadas para terminar otro texto como es el caso del manuscrito de «La edad de la prosa» cuyo último folio [...] entremezcla el final del «Diario»” (Idmhand, 2010: 15). El trabajo de reconstrucción de la última parte del texto será una tarea compleja para el escritor a la hora de su publicación, pues Liscano extraerá las fechas finales del interior del relato.

La diferencia fundamental que el autor establece entre las novelas y el Diario radica en el manejo de la primera persona. Entiende la ficción como aquel discurso en que existe una mediación, la del personaje y el mundo en el que este está inmerso, distinto del real: “entre el personaje y yo era necesario poner distancia” (Liscano, 2000b: 43). “Sabido es que –pese a antiguas opiniones– el lector tiene interés –o ciertos lectores– en que el autor muestre que lo escrito es ficción, que no es *lo real*, y ya Cervantes –inagotable cantera de formas para la ficción– supo hacerlo” (op. cit., pág.

esta misma línea, el 5 de junio de 1982 pasará de decir “Estoy poco tranquilo respecto a mis papeles. Eso también pesa” (Liscano, 2010b: 85) a: “Estoy poco tranquilo respecto a mis papeles, me los pueden quitar en cualquier momento. Eso también me pesa” (Liscano, 2000b: 49). A estos cambios en el lenguaje se suman las notas al pie de página que Liscano agrega en la versión publicada, aclaratorias de ciertos elementos contextuales: “En oportunidades los militares cerraban la biblioteca de la cárcel por largos períodos” (op. cit., pág. 75).

55).⁷⁹ Como Liscano tiene la postura de que el desafío de calidad es escribir ficción, las páginas del Diario muestran el empeño (y las dificultades) de concretar dicho objetivo.

El escritor desarrolla este espacio reflexivo, en apariencia ajeno a las exigencias de lectura de terceros, aunque sujeto a la rigurosidad de la lectura propia, como permiso para hacer aflorar al yo, de manera explícita y medianamente espontánea. Quizá por esto no reflexione sobre la estructura y el lenguaje elegidos para su escritura: sencillamente no es ficción y no se le atribuye valor literario. Más allá de que exista un propósito de no caer en lo confesional, y de centrar el discurso en el tema de la escritura, Liscano habla sin conciencia de mediación, sin problematizar al yo, confundiendo la construcción que el lenguaje realiza de la voz propia y el sujeto real que escribe. Escribe sobre sí, su conciencia debe estar por detrás de todo escrito, y esto es lo que le garantiza un orden a la escritura: “debe haber un yo porque la conciencia es el hilo que vincula cualquier retazo de escritura que produzca, entonces más valdrá empezar aceptándolo de entrada” (Liscano, 2000b: 80).

La escritura del Diario parecería responder a la necesidad del escritor de registrar su naturaleza real ajena a la obra, el espacio que efectivamente lo mantenga en pie. Escribirlo sería el resultado del miedo a la soledad y la búsqueda por mantener vivo el tiempo del mundo, ajeno a la literatura (Blanchot, 1992). El impulso creativo que el autor considera debe frenar, por volver ambiguos los límites entre ficción y realidad, es el de su propia presencia en las novelas: el personaje tiene “demasiado de mí” (Liscano, 2000b: 43), expresa el 31 de mayo de 1982, y más adelante: “las novelas como desafío personal, las marcas mínimas de mi vida” (op. cit., pág. 52). Así, la literatura puede perder su autonomía y la escritura *viva* correr el riesgo de reconocerse como construcción discursiva. Solo permite el ingreso a la ficción de elementos reales cuando estos se presentan de forma abstracta, encerrando el dolor: “Anoto tema para cuento: el escritor pierde manuscrito de su novela y al reescribirla ve que no consigue la original. Así escribe tres o cuatro novelas, todas le gustan, todas son parecidas, pero ninguna es como la primera” (op. cit., págs. 67-68).⁸⁰ Una vez más, la escritura se vuelve

⁷⁹ César Aira (2001) establece que la diferencia entre la novela y el ensayo consiste precisamente en que el segundo caso elimina la mediación entre el ensayista y los temas del mundo, dado que ha extirpado la presencia del personaje de la ficción, junto a las coordenadas de tiempo y espacio. Esta conclusión, a la que podría agregársele el matiz de que en el ensayo se elimina *la ilusión* de la mediación –pues el lenguaje construye al yo, de todas formas, aunque no haya ficción– parece ser extensiva a otras escrituras autorreferenciales, que establecen con el mundo un juego de cercanías.

⁸⁰ En este motivo podrá reconocerse lo acontecido con *La mansión del tirano*, robada al escritor y luego revisada durante treinta años.

simulacro, espectáculo que va más allá de las penurias cotidianas. O, justamente, como modo terapéutico, para exorcizarlas. Como veremos más adelante, en el momento en que Liscano haya desarrollado años de experiencia, la naturaleza de las escrituras del yo se complejizará como espacio de vida –como en *El escritor y el otro*, como en *Lector salteado*–, perdiendo la separación tajante con *lo literario*. También la ficción jugará con elementos autobiográficos, como ocurre en el relato “El trabajo de contar”, en que el narrador se llama Carlitos y su perro Valent.⁸¹

En la primera fecha del Diario, Liscano cuenta haber leído a otros presos los borradores de “No hay salida”, apuntando a un cuidado de lo sonoro, a un trabajo con el lenguaje a nivel de significantes. La respuesta no fue favorable: los demás no entienden, se aburren. Aparece un ansiado objetivo inicial de lograr un arte que no dependa de su contexto:

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 no se está nutriendo de la realidad de la vida, sino de la realidad escrita (Liscano, 2000b: 40).

La idea volverá a aparecer el 18 de junio de 1982: “Esto no debe tener como finalidad única vincular las dos novelas, sino, además, hacer literatura sobre cuestiones literarias” (op. cit. pág. 51). Una de sus novelas más recientes, *Vida del cuervo blanco* (2011), inédita en español,⁸² construida a partir de la reescritura de diversos textos canónicos de la literatura –*La Odisea* de Homero; *Moby-Dick* de Herman Melville; “Los siete mensajeros” de Dino Buzzati, “En el bosque” de Ryunosuke Akutagawa, entre otros– muestra la permanencia de este objetivo, más allá de aquellas circunstancias carcelarias y de la intención de no hacer de ese contexto tema para sus creaciones. En “El trabajo de contar” (2011) y su reescritura “El trabajo de recontar” (2013) la propia literatura de Liscano es la fuente del relato.

El espacio de la escritura se busca como aquel regido por reglas propias, autosostenido, fundante de sus propias apoyaturas, a diferencia de la realidad impuesta. La experiencia de crear un mundo propio hecho de palabras transforma el acto de escribir en una defensa del anhelo de libertad; el objetivo trasciende la experiencia

⁸¹ Valent, un weimaraner de color gris ciervo, acompañó a Liscano hasta abril de 2013. Le dedica el texto inédito “Escritor indolente”, en el cual se relata la muerte del perro.

⁸² La novela fue publicada en francés. En sucesivas oportunidades me referiré al texto original en español, que Liscano me dio a conocer.

carcelaria y se mantiene hasta el presente.⁸³ El propósito se había puesto también en marcha en la primera novela, *La mansión del tirano*.

La creación de Hans como personaje implica a su vez el proceso del escritor de transformarse en M. Es decir, lograr ser M es trastocarse identitariamente y trasladarse al mundo de la ficción, ser otro, alejarse de la realidad de la cárcel; “yo o mis papeles, conseguiríamos alguna vez la otra libertad” se expresa en el Epílogo [de la novela], dando a entender que realizar el cambio y ser otro es el camino por el cual acceder a esa otra libertad que no dependerá de los demás y de lo que estos decidan sobre uno (Sosa, 2011a: XX).

Aunque por lo general el diario es “depósito de desechos” (Pauls, 1996: 3), en el sentido de que constituye el espacio que el escritor encuentra para darle lugar en la escritura a las nimiedades, a los detalles que el tiempo haría perder definitivamente por intrascendentes, en el caso del Diario de Liscano, en cambio, lo trivial resulta irrelevante, o, mejor dicho, funciona como obstáculo que entorpece el verdadero objetivo, que es escribir. Es cierto también que existe una imposibilidad de contar los datos de la realidad, dado el control impuesto; esto provoca que en algunas oportunidades las referencias se vuelvan ambiguas: “Ahora nuevos cambios, otra situación a la que deberé adaptarme” (Liscano, 2000b: 63). Liscano aleja el objetivo de tratar al Diario como desahogo de experiencias penosas; o en todo caso, los únicos pesares que vale la pena registrar son aquellos vinculados con las dificultades para escribir. En otras oportunidades, los hechos de la realidad –un dolor de espalda, por ejemplo– se dirigen hacia la reflexión, cobrando sentido dentro de un texto con pretensiones literarias. El momento en que la realidad se vuelva ineludible será el del robo de los papeles, desplazándose con violencia la separación que el preso se ha empeñado en establecer entre sus intereses personales y el mundo que lo rodea.

Una de las estrategias para alcanzar la autonomía de la escritura respecto de la realidad es la ruptura con la linealidad del lenguaje, apelando a lo que este pueda brindar tanto en el campo de lo sonoro como de lo espacial. Las novelas que Liscano pretende escribir constituyen un proyecto que excede el campo de la literatura. De hecho designarlas como *novelas* resulta una simplificación muy poco exacta a los efectos de definir una experiencia literaria que posee como objetivo final la creación de un “libro gigante, de dos metros de largo y un metro de ancho, hecho totalmente a mano, con dibujos, cuentos y cuanta cosa se me ocurra, que será una obra mezcla de

⁸³ Podría argumentarse que esa autonomía de la que habla Liscano en realidad posee como apoyo su propia literatura. “Hacer literatura es un ejercicio lúdico que vuelve sobre lo ya escrito para integrarlo a nuevas situaciones y personajes, y de esta manera, resignificarlo” (Sosa, 2012: 25).

literatura, artesanía, dibujo, pintura, algo que puede resultar monstruoso o sublime” (Liscano, 2000b: 45).

El Diario busca darle un sentido a la tarea con la escritura, y al ser escritura fragmentaria, acepta la contradicción no resuelta, escapa a una lógica dialéctica. Frente a las mismas interrogantes el escritor responde a lo largo de los días de múltiples maneras, incluso contradictoriamente. De hecho, “El habla fragmentaria [...] ignora la contradicción” (Blanchot, 1973: 44), en la medida que el pensamiento “no puede contentarse con sus propias verdades sin tentarlas, sin ponerlas a prueba, sin rebasarlas, y volver después sobre ellas” (op. cit., pág. 44). Veamos un ejemplo: si por momentos la literatura se transforma en una forma de la solidaridad, de la comunicación con un otro, “el calor que fluye de unos a otros” (Liscano, 2000b: 82), al expresar la idea “de otra manera” Liscano plantea: “el favorecer el desarrollo y profundización de la vida humana es, como en otros planos, válido en literatura” (op. cit., pág. 82). Como puede observarse, la “otra manera” ha cambiado el sentido de lo dicho, ya que la literatura como desarrollo personal y autoconocimiento es un objetivo muy distinto que el de la solidaridad. El devenir del yo, propio del diario, permite su vulnerabilidad.

El Diario deberá funcionar como el discurso reflexivo que le dé nombres a la creación y conciencia a las elecciones que se realizan. Es el testimonio además de intereses que irán desarrollándose en Liscano a lo largo de sus años de producción artística: elaboración de pinturas, historietas y manualidades, siempre en diálogo con los textos.⁸⁴ Ya desde la experiencia del encierro integró la relación entre la literatura y la actividad manual, reparando con cartón y tela los libros de la biblioteca de la cárcel que le llegaban en mal estado. Años más tarde, el trabajo con las manos sería visto como el sucesor del Diario: el espacio de reflexión que buscará respuestas frente a la crisis con la escritura.

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.⁸⁵ Así volví a los orígenes, a uno de ellos: la

⁸⁴ Algunos de sus dibujos fueron publicados. Ver *La libreta negra* (2010). En el caso de las historietas ver *Soy el tarumba les presento es al ñudo rempujar. Monólogo de mi socio carlos Liscano* (2003) y *Nulla dies sine línea* (2006). Respecto de las manualidades ver *Juego de manos* (2008). Sobre el diálogo con los textos, el Tarumba, por ejemplo, protagonista de las historietas y “socio” de Carlos Liscano –tratamiento lúdico de los límites entre la ficción y la realidad que proponen muchos de estos trabajos– aparece también como narrador y personaje de un relato que lleva su nombre, incluido en *Oficio de ventriloquia 2* (2011), sin contar su mención secundaria en otros textos (como en “El trabajo de contar”). En *Escritor indolente* el personaje del señor L va creándose en un doble registro: la palabra y el dibujo.

⁸⁵ Se refiere a las historietas.

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 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 (Liscano, 2008b: 26).

Siguiendo en un proceso similar al de las escrituras del yo, que se iniciaron en la trayectoria literaria de Liscano como creación de un Diario sin aparente valor literario, el trabajo manual cobra profesionalismo a los ojos del escritor en la medida que acumula tiempo destinado a la actividad y adquiere un reconocimiento del público: “Al principio [el dibujo] era una diversión pero después se transforma en idea seria, hay un archivo, documentos, cosas, uno publica, está la crítica, hay una imagen pública. [...] Se ha transformado en una actividad seria (entrevista. Combres, 2012: 9)”. La concreción del “libro gigante” mencionado en el Diario, de ese espacio donde se integren las diversas modalidades artísticas –y con el cual el preso fantaseaba en una celda casi carente de objetos– será años más tarde el propio domicilio de Liscano ubicado en pleno centro de Montevideo, recinto en el que resguarde su archivo privado (Bajter, 2013) y *museo privado* que expone, en sus paredes y muebles, tapas de libros publicados, esculturas con alambre hechas también por autor, secuencias de historietas, dibujos, el número 490 –registro del preso en el penal– en un óvalo de chapa antiguo.

Por otra parte, el Diario también dialoga con textos de otros escritores. La publicación de los *Manuscritos de la cárcel* (2010) incluyó mínimamente algunos “Apuntes”, que en su mayor parte se mantienen inéditos.⁸⁶ Estos fueron elaborados en su momento como material de consulta, a modo de los “hypomnemata” clásicos (Foucault, 1989): le permitían al preso conservar en su poder citas de libros leídos que probablemente no volvieran a sus manos.⁸⁷ En algunas partes de estos “Apuntes”, Liscano copió un número importante de fragmentos de un libro, como *La estética musical, del setecientos a hoy*, de Eduardo Fabini; *Antología del Romanticismo alemán*, de Antoni Marí; o *El Quijote como juego*, de Gonzalo Torrente Ballester.⁸⁸ En otros

⁸⁶ Los “Apuntes” fueron consultados gracias a la gentileza del autor.

⁸⁷ Michel Foucault (1989) analiza la función que cumplieron los hypomnemata de la antigua Grecia en el proceso de subjetivación: estos ayuda-memorias, siempre a mano, que reunían reflexiones, citas de otros autores, cosas oídas, captaban lo ya dicho “para un fin que es nada menos que la constitución de sí” (Foucault, 1989: 179). El movimiento implicaba que el sujeto se encontrara a sí mismo a partir de la elección de aquellos fragmentos de la tradición que le resultaban significativos. Desde otro marco teórico, Éliada Lois (2001) considera de gran valor para el abordaje genético de los textos toda esta documentación que brinde insumos al fenómeno de la creación.

⁸⁸ En el Catálogo de la Biblioteca del penal de Libertad, publicado en 2013 por la Biblioteca Nacional que Liscano dirige, figura una antología de *Los románticos alemanes* con el número 1501; – probablemente la de Marí citada en los “Apuntes”–; al libro de Torrente Ballester se le asignó el número

casos, eligió un tema –“Sobre la comunicación”, “Lenguaje”, “Del humor”– y reunió citas de diversos escritores que lo trataban, junto a reflexiones propias. Finalmente, incluyó fragmentos sueltos de una gran variedad de autores de distintas áreas del conocimiento: Proust, Foucault, Piaget, Lúkacs, Hegel, Spencer, Salinas, Hesse, Benveniste, Rimbaud, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Cernuda, Martí, Pardo Bazán, Schiller, Faulkner, Hölderlin, Huizinga, Spitzer, Vygotski, entre otros. Estos materiales demuestran la importante variedad de lecturas a las que el preso accedía en el penal, así como el tiempo que Liscano destinó a esta formación autodidacta.

Cabe destacar la dedicación atribuida a la lectura de *Molloy*, de Samuel Beckett, mencionado especialmente en algunos fragmentos del Diario. Esta novela, publicada por el escritor irlandés en 1951, posee la característica de volver la espalda a su contexto de producción –los primeros años de la posguerra parisina–, de la misma forma que Liscano se lo había propuesto para su literatura en los años transcurridos en la cárcel. El objetivo consiste, en todo caso, en trasladar el dolor humano a una condición *sine qua non* de la existencia, independientemente de circunstancias particulares. Por otro lado, podrían pensarse los paralelismos entre los monólogos del vagabundo Molloy, deambulando en su bicicleta y finalmente encerrado en un cuarto, y las características del protagonista del relato “El informante”, obligado al encierro y a abandonar su vida de *pichi* junto a Billy –quien “juntaba cosas por la calle, tenía su carro, una bicicleta también” (1997b: 112)– para “informar”. En los dos casos los hechos –que resultan mínimos– quedan supeditados a la atención puesta en la psicología de los personajes y el acto mismo de narrar. El propio Liscano confiesa la fuerte incidencia de *Molloy* en la escritura de aquellos años del encierro: “en «El informante» –en lo que después se publicó, que no es lo que está en el original–, yo quería escribir un nuevo *Molloy*. Y además ser mejor que *Molloy*”.⁸⁹

La lectura ocupa pues parte significativa del tiempo carcelario y provoca en tanto reflexiones propias. “Ayer miraba la última lista que pasé en limpio de ideas que

5706. En cambio, el trabajo de Fabini no figura, aunque los libros de música –distribuidos en varias secciones– tengan una importante presencia dentro del Catálogo. Esto confirma la variabilidad de los libros que los presos tuvieron a disposición a lo largo de los años de la dictadura. El Catálogo publicado es testimonio de una última etapa del proceso. Para más información sobre el tema, ver el libro de Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007) y *El libro de los libros* (2013). También deberán tenerse en cuenta los libros que llegaron al penal gracias a los familiares de los presos y que no integraron la Biblioteca; por ejemplo Liscano testimonia haber leído en prisión *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* de Macedonio Fernández, inexistente en el Catálogo (Blixen, 2013a: 3).

⁸⁹ Ver Anexo.

había ido anotando para la novela y pensé que debería incluirla [la lista], así tal como está, directamente en «No hay salida». Fue un hallazgo, pero también como un sacudón y no me animé a hacerlo” (Liscano, 2000b: 41). En este caso, se refiere a una serie de anotaciones no incluidas en el Diario pero cercanas a él por ser apuntes de “citas, frases, palabras, ideas propias y ajenas, breves «historias» que recojo en conversaciones” (op. cit. pág. 41) y que completan la reflexión sobre la escritura. Todo indicaría que surgieron como el Diario de manera *espontánea*, y esto transforma su inclusión sin más en “No hay salida” (pensado como monólogo) en una amenaza. Quiero decir, al Liscano diarista lo inquieta la posibilidad de que las notas pasen a la literatura sin autocontrol, sin estar seguro de que *son literatura*. Más de quince años le llevará tomar la decisión de publicar este texto privado, que es el Diario. Aunque al mismo tiempo ya atisbe que las anotaciones periféricas puedan llegar a tener algún tipo de valor y “la notable propiedad de crecer y acomplexarse en la mente del lector. Pero ¿quién me lo asegura?” (op. cit. pág. 41).

En el momento de la elaboración del Diario predomina en Liscano la convicción de que esta escritura debe cumplir una función accesoria a la creación; se sitúa en el espacio de lo íntimo; es indispensable borrador de ideas. Resulta significativo que a la hora de publicarlo elimine algunos comentarios que reafirman precisamente el valor circunstancial de estas páginas, y que por lo tanto entrarían en contradicción con el posterior propósito de hacerlo público. En el manuscrito decía que no debía “hablarle a terceros”: “Esto debe ser una discusión conmigo, llena de tachaduras y contradicciones, tal como voy pensando mi literatura” (Liscano, 2010b: 80), y más adelante: “La decisión de deshacerme de las notas que había acumulado se debió al carácter insincero que habían tomado, desvirtuando su finalidad de discusión, transformándose en un escribir para terceros. Diario de señoritas” (op. cit., pág. 83). No olvidemos que el prejuicio de escribir un Diario –prejuicio que años más tarde desaparecerá en Liscano pero que en los ochenta lo condujo a que el texto fuera catalogado como meras “notas”–, proviene de la tradición del siglo XIX y vincula el diario al ámbito de lo femenino doméstico, cuando las muchachas jóvenes eran incitadas por sus educadores a escribirlos como forma de control sobre su intimidad (Lejeune, 2008: 258). Liscano, que ha publicado prácticamente la totalidad de sus escritos, mantiene inédito un diario personal iniciado en 1986 en Suecia.

Por otro lado, no está permitido “hablarle a terceros” puesto que le daría al Diario una intencionalidad comunicativa que no debe tener, si su razón de ser es el diálogo con uno mismo y el autoconocimiento. Especialmente el manuscrito pretende dejar planteadas las marcas del debate sin eliminarlas, lo cual indica que el autor considera que la discusión interior tiene su base en el proceso y no en el arribo a resultados. Como se propondrá en el Capítulo V, la concepción se acerca a la tarea del ensayista, creador de un discurso que continuamente se pone a prueba, que se expone siempre en estado de revisión y que funda su aspiración de verdad en aquello factible de ser refutado. La naturaleza del diarista sugiere un sujeto en devenir, expuesto a los cambios de la temporalidad, donde la unidad la proporciona el *yo* y no las afirmaciones circunstanciales que se realicen en una fecha determinada. De igual forma, la relación con la literatura va fundándose durante el trayecto: “en el proceso de describirla voy encontrando hechos nuevos, *haciendo* mi relación con la literatura, describiendo *mi* teoría de la literatura y definiendo mi quehacer” (Liscano, 2000b: 45-46). Concretar el oficio de escritor con proyectos terminados, y luego fuera de la cárcel, dando a conocer en publicaciones esos textos es el punto central de una concepción del profesionalismo basada en el hacer y el rehacer, en la concreción de logros y en el reconocimiento.

La importancia atribuida al proceso que deja al sujeto en permanente estado de redefinición –y con él, una obra de arte nunca concluida (Blanchot, 1992)– se combina en Liscano con una confianza plena en la racionalidad del *yo*, clave para la comprensión del devenir. Dicha tensión se transforma sin duda en un aspecto peculiar de este escritor. Constituye una estrategia de autodefensa para quien necesita afirmarse a sí mismo en la situación límite de la soledad y la violencia, pues si bien la tarea de la escritura permite un espacio de autoconocimiento, de acceso a zonas del *yo* que hasta el momento el propio individuo desconocía, no deja por esto de estarse creando un universo en el cual Liscano mantiene la ilusión de que el proceso se encuentra bajo control. El escritor confía plenamente en su capacidad de autorreflexión, aunque esto cause dolor y se asemeje a cavar en su interior: “siento que me estoy haciendo un pozo: entonces sé que estoy escribiendo de verdad” (Liscano, 2000b: 46); conoce de esta forma a “la bestia que llevo dentro” (op. cit., pág. 65). Conocer es desmembrar, y por lo tanto destruir para construir. La escritura resulta tarea ardua, que requiere un gran sacrificio. Sin duda esto se acrecienta en las condiciones carcelarias, pero de todas formas Liscano asume el sufrimiento como parte constitutiva de llevar a cabo un oficio con seriedad profesional.

Idea del sacrificio de raíces cristianas, para la cual cada logro se consigue con sufrimiento, muy especialmente dentro del presidio, pero también fuera de él. Conviven en esta etapa la concepción de la literatura como *autoexterminio* –disolver el yo para volver a construirlo– y por otro lado la escritura como un juego alejado de las implicancias del yo.⁹⁰ En definitiva, una doble línea que mantendrá su desarrollo en la convivencia permanente de las escrituras del yo (para él, literatura del dolor) y las ficciones. Pareciera ser la manera en que Liscano logró dar vida a ambas necesidades.

En la primera etapa carcelaria, durante la cual tanto le preocupa al naciente escritor contar con los medios para llevar adelante su tarea, predomina una concepción ética del quehacer literario, puesto que la escritura debería proporcionarle a la vida el beneficio del autoconocimiento adquirido. La reflexión acompaña la producción literaria, pero también define al sujeto, asienta su vida. El ejercicio riguroso con el lenguaje, la búsqueda de la precisión y el respeto por la palabra utilizada se plantean a su vez como práctica aplicada al habla del día a día. Por esta dimensión ética que adquiere el oficio es que el escritor queda paralizado frente a la ausencia de respuesta de “por qué escribir” (Liscano, 2000b: 56), demostrando que junto a la justificación de la práctica se juega su integridad. La preocupación en torno a definir la existencia a partir de la literatura irá tornándose secundaria cuando la vida ya no sufra el presidio:

Era la busca, me buscaba como sujeto, quería saber quién era, quería ser yo. El que yo quería ser se definía escribiendo. Toda mi vida estaba en función de la escritura. Ya no es así. Si bien después de 1996 he escrito libros, artículos periodísticos, teatro, creo que lo esencial está en aquellos años. [...] La creación literaria, como pretexto para ser, ha dejado de interesarme. Me ocupa la escritura como acto de reflexión. Creo que esto me ha llevado a tratar de escribir sin contar ninguna historia. Aunque, sospecho, es posible que todo lo que al final acabó siendo ya estuviera en el origen.⁹¹

Si en los años de la cárcel el objetivo de la escritura consistía en lograr el autoconocimiento, lo lógico es que dicha actividad no se extendiera en el tiempo más allá de aquellas circunstancias; de ahí que resulte indispensable redefinir intenciones, como se observa en la cita anterior, y así continuar otorgándole a la tarea una razón de ser. Desde la publicación del Diario y del ensayo “El lenguaje de la soledad” (2000),

⁹⁰ Liscano vincula la experiencia de *cavarse* especialmente con la poesía, forma superior del arte. La concepción en la que se inscribe posee larga data, aunque resulta particularmente significativa la fuerte presencia del pensamiento alemán del siglo XIX durante el Romanticismo y sus posteriores implicancias en concepciones modernas de la poesía. No olvidemos que Liscano lee en la cárcel a Schiller, a Hölderlin, a Rimbaud, mencionados en los “Apuntes”. Sobre la relación del escritor con el Romanticismo alemán ver el artículo de Liliana Reales, “Breve asomo al heteróclito y delirante «atlas» de Liscano” (2013).

⁹¹ Contratapa de *Oficio de ventriloquia 1* (2011).

desde *El furgón de los locos* (2001) y el inicio de la escritura de *El escritor y el otro* (2007) –que le llevaría siete años de elaboración–, Liscano se permite darle un espacio de jerarquía a la no ficción, al acto reflexivo por encima del relato, en un período que comienza con el regreso a Uruguay y se extiende hasta el 2011, con la publicación de *Vida del cuervo blanco* y los dos tomos de *Oficio de ventriloquia*. Según el propio Liscano, responde a estar “buscando, hurgando en la memoria, para intentar saber por qué me hice escritor y por qué me negué durante tantos años a reconocer mi pasado” (Liscano, 2013d: 14). Construye la mirada de una trayectoria asentada sobre un proyecto único y estable, coherente, que nunca olvida sus orígenes. Triunfo del objetivo planteado, en medio de la adversidad.

Pero más significativo que observar las marcas estables de la literatura de Liscano, señaladas –y muchas veces construidas– por el propio autor, conviene detenerse en los cambios de perspectiva que produce el paso de los años, menos claras acerca de sí mismo.⁹² Al año y medio de persistir en la tarea de escribir el Diario este se mantiene en el campo de lo privado, mientras otros textos buscaron darse a conocer, dentro de los ámbitos que la cárcel permitía. Liscano sabe de la imprudencia de escribirlo, el riesgo de la exposición, aunque “hay algo que me obliga a volver a él –creo en él– y si no lo hago más asiduamente es porque me controlo: en otras condiciones pienso que sería capaz de anotar mi «Diario» con resultados más interesantes” (Liscano, 2000b: 86). En el imaginario del autor, la escritura de este texto es sinceridad, decir sin artificios y reflexión sobre la vida y sobre las prácticas; por eso su concreción en la cárcel se encuentra mucho más condicionada que la ficción. Obtener resultados “más interesantes” significaría probablemente, no (aún) atribuirle valor estético –las repercusiones de su obra en libertad será lo que probablemente determine luego su publicación– sino la ilusión de una escritura absuelta del control y el freno del presidio. Luego de un año y medio de escritura Liscano continúa separando la creación del Diario de los textos literarios, aunque lo cierto es que las apreciaciones resultan cada vez más elogiosas,⁹³ anunciando la futura incorporación de los textos autorreferenciales

⁹² Ver en el Anexo la respuesta que Liscano brinda sobre este asunto.

⁹³ “Destaco que esta síntesis de apuntes apretaditos en un cuaderno encierran un contenido muy grande para la comprensión de las cosas literarias. La lectura de una hoja, a veces de una frase de estos apuntes, me lleva a reflexiones y enfoques nuevos sobre lo que hago” (Liscano, 2000b: 93) La opinión favorable respecto del valor del Diario conducirá a que finalmente este sea publicado en el año 2000. Por otro lado, dado que los cambios de un texto a otro son escasos, las pequeñas diferencias se vuelven significativas: mientras en el manuscrito dice “Ayer hice una lectura en voz alta de estas notas y me resultaron agradables” (Liscano, 2010b: 94) –el subrayado es mío–, lo cual indica una lectura en soledad,

a los formatos de su literatura.⁹⁴ El Diario, pues, ha sido la manera de valorizar el sentido de una vida enriquecida a partir de sus proyectos literarios. Liscano acompaña la escritura con la lectura, a su vez, de diarios literarios –es el caso de *Diario de Anäis Nin*– y otras escrituras del yo –una autobiografía de Yourcenar–.⁹⁵ Busca modelos dentro de la literatura consagrada.

Mirar las notas transformadas en Diario con mayor interés literario supone aumentar la rigurosidad del trabajo, no pretendiendo ya la primacía de lo espontáneo y la falta de revisión. “Son de buena salud literaria. Debo volver a ellas, escribirlas más a menudo, releérmelas, repensarlas. Con espacios que duraron meses entre una y otra, a veces, las he ido llevando (las notas) y ahora forman un pequeño «Diario» que pronto cumplirá un año” (Liscano, 2000b: 68). Su ingreso al mundo de la literatura obliga a clasificar las notas de alguna forma, otorgarles un género, y de ahí la conclusión de que forman un *Diario*. El escritor se reafirma al sentir que triunfalmente desdeña las adversidades de la cárcel y que su proyecto se mantiene en pie: “Desde que las comencé hasta hoy he variado, y han variado muchas cosas de importancia. Los planes de hacer literatura, en cambio, persisten” (op. cit., pág. 68). En realidad, de los cambios poca noticia ha brindado, y si hay algo que unifica los papeles –más allá de su armado cronológico, un tanto artificial por ser a veces posterior– es precisamente el conjunto de temas que interesan al escritor en ciernes: la reflexión sobre lo que escribe, las preocupaciones que surgen a partir de este oficio, la recepción de los textos, el trabajo de planificación y surgimiento de ideas para futuros proyectos.

Como es poco habitual en los diarios personales, existe una fecha precisa en la cual se da por terminado. El hecho de que haya dejado de ser solo un texto pensado para la reflexión y la proyección de tareas de escritura y comenzara a generarle al escritor cierta expectativa literaria termina por cuestionar su propia razón de ser. “Para que de aquí surgiera una novela debería continuar escribiendo quizá durante otros dos años y hasta podría no resultar de esa actividad algo legible” (op. cit., pág. 98). Es decir, cómo acotar en la escritura el inicio y el fin de una historia de vida desde otro lugar que no sea

la publicación elimina el “me” y maneja la ambigüedad de que hayan sido elogiadas las notas por terceros.

⁹⁴ “Después de acabar el cuaderno he estado trabajando paralelamente en dos escritos que podrían resultar novelas. En uno un individuo lleva una especie de diario donde deja constancia de que solo vive por las noches y descubre –en la tarea– que su vida, que él consideraba nula, es de una atracción considerable” (Liscano, 2000b: 86). El relato “El informante” (1997) está escrito en forma de diario.

⁹⁵ La autobiografía de Marguerite Yourcenar, *Con los ojos abiertos*, figura en el Catálogo del penal con el número 3909.

la arbitrariedad, o qué relación deben entablar estas páginas respecto de los hechos de la realidad son cuestiones que el escritor sin experiencia no logra resolver. En aquellos años parece no tener además mucha confianza en el valor literario de estas escrituras marginales del yo. Frente a esto, la función terapéutica que puede cumplir la escritura en el encierro es el recurso que utiliza cuando el objetivo que de verdad le importa – transformarse en un escritor profesional– parece tambalear. “Cualquiera que (*sic*) sea el resultado literario conseguido al día de hoy, el concentrarse tanto tiempo en la construcción de una novela es una protección contra el caos que tiene validez propia, aunque más no sea personal” (op. cit., pág. 98). La actividad queda justificada, aunque no exista valor literario. El valor de la escritura radicará, en todo caso, en su función “etopoyética” (Foucault, 1989): en el diálogo que establezca con uno mismo y que tendrá como consecuencia la conformación de la identidad propia.

2. Bases para una praxis de escritura

En la entrevista que le hiciera al autor el 26 de diciembre de 2011 –incluida como Anexo–, expresa con respecto al Diario:

Cuando volví a Uruguay, allá por el 97, lo releí y entonces me pareció que era interesante, interesante la actitud de tratar de escribir un diario, y que podían llegar a tener algún interés las preguntas, no las respuestas. Eran las preguntas que se hacía un tipo aislado, sin formación, sin acceso a medios de consulta, sin poder intercambiar opiniones con otras personas que supieran más, que tuvieran más experiencia.

Si se enumeraran sus preocupaciones de aquellos primeros años de escritura deberíamos hablar sobre el para qué de la literatura, la relación de la literatura con la vida y con la tradición, la lucha con el decir, la creación de sus textos a partir de las circunstancias carcelarias, la comunicabilidad, y especialmente la construcción del escritor que proyecta ser. Poniendo en práctica un plan que lo aleje de la cárcel, Liscano intenta divorciar la ficción de la realidad, asentando las bases de una literatura hecha de la nada, de la ausencia de realidad. Por ejemplo, cuando escribe el relato titulado en el Diario “El juego de las comparaciones” (Liscano, 2000b: 52), que más adelante será publicado en *El método y otros juguetes carcelarios* (1987) como “Los juegos”, el autor propone el trabajo con objetos y situaciones triviales. De la misma manera que *La mansión del tirano* se había originado a partir del pretexto de hacer una historia con el motivo mínimo de un hombre subiéndose a un ómnibus y manteniendo una discusión

con el guarda, en “El juego de las comparaciones” las botellas, con su simplicidad, sirven para contrarrestar las ausencias de la cárcel.⁹⁶ Frente a la escasez de objetos – tema desarrollado en “El lenguaje de la soledad” (2000)– Liscano encuentra la manera de explicar un uso de la literatura como abstracción del lenguaje respecto de sus referentes.

El Diario es el espacio en el cual el autor programa la ramificación casi infinita de proyectos a desarrollar. Se produce un intercambio fluido entre los diversos textos: “«Las letrillas» –casi todas cuartetos– irán en el «Diario»” (Liscano, 2000b: 70-71). El diarista habla permanentemente de novelas, poemas, cuentos, y otros, como “El juego de la letra cambiada”, de difícil clasificación genérica.⁹⁷ Claro es que las posibles historias a contar van mucho más allá de los textos que luego concreta; tal es el caso de la proyección de una segunda parte de “No hay salida”, en su propósito nada alejada de lo ya hecho en *La mansión del tirano*: juegos metaliterarios en que los personajes toman conciencia de tales y el escritor forma parte de la propia historia de ficción. Liscano trabaja obsesivamente sobre ciertos lineamientos que pretende sean una especie de hilo conductor de su literatura. Algunos de esos bosquejos mencionados en el Diario, como titulares a desarrollar, son retomados en escrituras posteriores.⁹⁸ El interés del propio Liscano por señalar cruces entre sus textos se observa en las pocas notas a pie de página que incluye la publicación del Diario en el año 2000: “Años después, en Estocolmo, una noche me levanté a las dos de la mañana y escribí este cuento: «Cálculos en la madrugada»” (op. cit., pág. 73), aludiendo a un proyecto de escritura del Diario referido como “El sueño del preso”. Es decir, haber vuelto años más tarde sobre los bosquejos del Diario confirma el regreso permanente del autor a los papeles carcelarios, así como (nuevamente) el valor puesto en la persistencia de un conjunto de intereses gestados desde el comienzo. Liscano construye la idea de una literatura unitaria, que siempre giró en torno a las mismas preguntas y los mismos temas.

⁹⁶ “las botellas no son los objetos más adecuados, los más atractivos, los más pintorescos que pudieran elegirse. Pero se me impusieron después de descartar otros objetos que, o no poseo conocimientos suficientes para tratar, o son demasiado ricos para mi capacidad de escribir” (Liscano, 2000b: 53).

⁹⁷ Este texto fue incluido en la publicación de los *Manuscritos de la cárcel* (2010).

⁹⁸ Algunos ejemplos: “No sé (no se sabe) por qué H empezó a escribirse cartas a sí mismo” (Liscano, 2000b: 73) –episodio de “El trabajo de contar” (2011)–; “Cuento: la muerte llega y discute con un hombre” (op. cit., pág. 74) se concreta en la época en que Liscano viviera en Estocolmo, con el relato “La otra lengua”, y además se amplía en el conjunto de narraciones breves que componen “Muertes” en *Oficio de ventriloquia 2* (2011); la mención de “El contador de cuentos” (op. cit., pág. 73), característica esencial del protagonista de *Vida del cuervo blanco* (2011).

La enumeración de los proyectos de escritura –presentada en el Diario con fecha 18 de febrero de 1983– posee como característica recurrente la cuestión lúdica con la literatura, especialmente en lo que tiene que ver con el juego de los puntos de vista, como en la “Narración de un hecho en varias personas” (Liscano, 2000b: 73), o la escritura a partir de una lectura que se toma como modelo a seguir o rechazar: “Aquí hay un sueño enterrado (fracasado). ¿Cómo será? Un poco a la manera de Felisberto” (op. cit., pág. 72).⁹⁹ Otro conjunto de textos proponen como tema la cárcel, lo cual demuestra la relación ambigua con la inclusión de la experiencia en la escritura.

Ya en el Diario se proyecta una expectativa respecto de la forma de lectura de sus textos, modelo que Liscano mantendrá hasta el presente:¹⁰⁰ escribir como un entretenimiento en el cual escritor y lector ponen a prueba (y crean a partir de) sus conocimientos previos de la literatura. La apoteosis de dicha concepción será, muchos años más tarde, *Vida del cuervo blanco* (2011), juego de astucia con un lector que deberá descubrir cuánto sabe, a partir del reconocimiento que realice de la reescritura de los textos que van presentándosele. Es lógico, pues, que la reflexión sobre el propio acto de escritura ocupe un lugar importante para un creador que asocia la calidad artística con procesos metaliterarios. Aunque las escrituras del yo, ajenas a los objetivos planteados y paralelas al desarrollo de los mismos, prevalezcan a la par como una necesidad de transparencia, de diálogo entre escritura y realidad.

La autonomía que pretende otorgarle a la literatura también se busca en este momento como alejamiento de la política, prehistoria de un individuo que además decide hacerse escritor siendo preso político pero que había cortado lazos con el movimiento guerrillero al que había pertenecido, el MLN Tupamaros.¹⁰¹ En Liscano,

⁹⁹ Más adelante nos detendremos a observar cómo la crítica ha mencionado con insistencia la influencia de ciertos escritores –es el caso de Felisberto Hernández– en la obra de Liscano.

Por otro lado, con entrada 31 de mayo de 1982 el autor se refiere al cuento de Dino Buzzati, “Los siete mensajeros”: “la historia de «No hay salida» en la que un rey abandona su reino y envía mensajes con informes propios y a la busca de noticias de sus dominios mientras continúa la marcha sin detenerse, siempre alejándose, etc., está tomada de Dino Buzzati (*sic*) y verdaderamente no la recuerdo más que borrosamente” (Liscano, 2000b: 44). Esto significa que las lecturas inciden desde el recuerdo, desde las impresiones que han dejado en Liscano lector. Es probable que, por este motivo, se haya mantenido en el texto impreso el error ortográfico en el apellido del escritor italiano. Para el preso, difícilmente existe la posibilidad de la relectura espontánea, dado el limitado acceso a los libros. Esto llevará a que Liscano, obsesionado con este cuento, lo transcriba para poder leerlo cuantas veces le plazca. Dicha transcripción fue incluida en *Manuscritos de la cárcel* (2010).

¹⁰⁰ Ver Anexo.

¹⁰¹ En una entrevista que le realizara Clara Aldrighi en el 2000, incluida en *Memorias de la insurgencia* (2009), Liscano expresa: “Debo aclarar que en 1975, en el penal de Libertad, yo pedí la baja del MLN. Eso tiene que marcar esta entrevista. Hace un cuarto de siglo que no pertenezco al MLN. No recibo órdenes del MLN ni necesariamente comparto sus opiniones. Después de pedir la baja continué,

aparece inicialmente una intención de que el escritor desplace al que fue el ser político. En cambio, como es de esperar, las opiniones de otros presos sobre su literatura, que solo conocemos a través de los comentarios que él hizo en su Diario, evidencian la mirada de lectores imbuidos por la práctica política: para ellos el valor de la literatura se vincula directamente con acciones posteriores que modifiquen la realidad. “Todo parecía funcionar, entenderse y acumularse en un mismo sentido político” (Blixen, 2006: 12-13).¹⁰² De ahí que el escritor exprese respecto de la recepción de sus primeros textos: “Mi literatura, me dicen, no deja lugar para la indiferencia. Exige rechazos o adhesiones, pero no «se deja leer» sin consecuencias” (Liscano, 2000b: 85). Lo condenable para *los otros* sería la indiferencia, aquello que pasara por la realidad sin pena ni gloria. Frente a este tipo de lecturas *comprometidas*, Liscano responde con desconfianza –“Al respecto no tengo seguridad” (op. cit., pág. 85)– e incluso con cierta ironía y actitud desdeñosa al sentir que se le exige a su literatura un “carácter revolucionario”: “–cuándo no– saltó la cuestión política” (op. cit., pág. 66). Inmediatamente el diarista gira el foco de atención y comienza a hablar de cuestiones literarias. Es de esto que le interesa hablar únicamente. O por lo pronto, pretende convencer(se) de ello.

Partiendo de discusiones éticas y estéticas que provenían fundamentalmente de los años sesenta –como el papel social de la literatura y del artista y las diversas formas de asumir el compromiso político desde el campo de la cultura y del arte– Liscano

claro, diez años más en el segundo piso del penal, conviviendo con los compañeros del MLN, y de otras organizaciones. Eso hace que con algunos tupamaros, unas decenas, nos hayamos conocido mucho. Tengo amigos de aquel entonces, que no sé si están en el MLN ahora, con los cuales compartí miserias y afectos, cosa que, aunque no nos veamos muy a menudo, une mucho” (Aldrighi, 2009: 129). Las razones a las que alude Liscano para tomar dicha decisión son explicadas de la siguiente manera: “Un día me di cuenta de que había pertenecido a dos aparatos cerrados, verticales, autoritarios, la Fuerza Aérea y el MLN. Yo no quise pertenecer más a un aparato, de ningún tipo, nunca, jamás, hasta hoy. Me molesta el Estado, la autoridad, el poder, todo tipo de sectas, legales o no” (op. cit., pág. 136). La decisión de consagrar su vida a la literatura se asienta inicialmente en la negación de estas estructuras, que, según Liscano, limitan la libertad y la autonomía. Muy escasos son los comentarios que se integran a su literatura acerca del accionar político dentro del MLN. En el presente, a la luz de su participación en la vida política del país, primero como subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura en el último período del gobierno de Tabaré Vázquez (fines del año 2009), y luego, con la asunción en 2010 de José Mujica como presidente del país, al frente de la Biblioteca Nacional, aquella afirmación del año 2000, “Nunca estuvo en mi horizonte integrarme a la izquierda tradicional” (op. cit. pág. 131) queda desmentida. Sin respuestas que dar y darse, en la primera parte de *Escritor indolente* (2013), y a raíz de una conversación con el investigador brasileño Selomar Borges sobre literatura y política, Liscano escribirá: “Pero luego ¿qué pasó?, me preguntó Selomar, ¿cómo terminaste en la política? Muy buena pregunta” (Liscano, 2013d: 60).

¹⁰² Las *Cartas desde la prisión* (1984) de Raúl Sendic, o las de Adolfo Wasem, recogidas en *Adolfo Wasem. El Tupamaro. Un puñado de cartas* (2006) por Sonia Mosquera confirman esta afirmación.

defiende la concepción de la novela entendida no como un instrumento burgués sino como forma que permita un nivel más profundo de análisis, el del “desarme del lenguaje”. En el momento de escribir el Diario, argumenta además con el conocimiento que le brindaba haber sido lector, dada su formación política, de la literatura latinoamericana de los sesenta. Sin embargo, sus declaraciones respecto de estas lecturas resultan bastante contradictorias. En el año 1989 declaraba a *Último Tren*, Suplemento Cultural de *La Hora* que

Si yo tuviera que reconocer escritores que me han influido, ha sido al azar de una cantidad enorme de lecturas donde mucha gente estaba prohibida. Muchas novelas policiales pude leer, mucho Tomas Mann (*sic*). Pero no escritores que hoy están en la polémica. Ni siquiera los grandes latinoamericanos (entrevista. Beramendi, 1989:5).

Contrariamente, en la entrevista que le realizáramos el 26 de diciembre de 2011, expresa: “Había leído, como casi todo el mundo, la literatura latinoamericana de manera disciplinada, por lo menos aquello que había podido”. Queda muy claro que esa línea sesentista, de marcadas implicaciones políticas y una concepción fuerte de *lo latinoamericano*, le inquieta y resulta difícil de ubicar en su propia formación como escritor.¹⁰³ Tanto así, que uno de sus últimos trabajos aun inédito, “El trabajo de recontar, novela no escrita” (2013) se opone a la novela histórica de tema *latinoamericanista*, contra la cual ironiza en múltiples oportunidades. Propone una puesta en práctica de lo que Liscano ha dado en llamar “escritura creativa”, esto es, el ejercicio de demostrar que la escritura puede sostenerse sin necesidad de contar una historia. La “novela no escrita” busca subvertir con humor los elementos narrativos que desarrolla –presentando personajes que luego desaparecen, jugando con definiciones de palabras que nunca refieren, reescribiendo una y otra vez los mismos motivos–, y logra un tono satírico y desenfadado siempre que no abuse del rechazo al estereotipo de lo que el escritor cree *lo latinoamericano* –crítica que lo acerca a la novela de tesis más

¹⁰³ En cuanto a la crítica literaria, esta ha tendido a alejar la influencia directa de la narrativa sesentista latinoamericana en Liscano, enfatizando el hecho de que el autor toma esta tradición para generar una nueva perspectiva. En 1993 dos artículos se refieren a este tema: “Partiendo de un paradigma consagrado, la herencia más cercana a Liscano en la novelística latinoamericana es la de los escritores del *boom* y sus obras epigonales: las de los 70. [...] Liscano se inserta en esta tradición desde una posición singular. Su situación de prisionero lleva implícita un acto de denuncia. Pero no puede hacerlo desde fuera [...] la obra de Liscano será la mirada interior, la descripción del mecanismo, la revelación de un proceso, el de la creación literaria, donde el tirano, como en *Yo, el Supremo*, es el poseedor de la palabra” (Brando, 1993; 185-186). En el otro caso: “podríamos afirmar que Liscano se apropia con lucidez e inteligencia de un modo narrativo prestigiado por el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana para contarnos otra historia: una historia que no pertenece precisamente a lo *real maravilloso*, sino a eso otro que Jorge Enrique Adoum, en una oportuna oposición, denominó lo *real espantoso*, aludiendo a la historia menos mitificante de América Latina” (Castro Morales, 1993: 49).

que al buscado experimentalismo—. Como observa Liliana Reales, “pareciera que Liscano llega tarde a una discusión que ya llevaba años. Repasa la vanguardia, desconfía de la capacidad del lenguaje de aprehender la realidad, discute la relación entre las palabras y las cosas, [...] discute la función del autor” (Reales, 2013: 18). Agregamos: también discute con criterios ya transitados por muchos otros las formas de la dependencia cultural de Latinoamérica respecto de Europa y sus modelos de autopercepción (Gilman, 2003). Su sostenido interés por el tema niega la moderada opinión de Carina Blixen de que Liscano “no fuera absolutamente sordo al ruido que produjo la contienda sobre el compromiso del escritor” (Blixen, 2013a: 4).

En el Capítulo 87 de *El escritor y el otro* (2007) Liscano analiza el sentido de la militancia no ya desde el compromiso político partidario sino desde su propuesta estética, defendiendo el concepto de lo que debe entenderse como “literatura de la resistencia”. En realidad, parte del capítulo mencionado reedita un artículo salido en *Brecha*, “Cortarse la lengua”. El autor recuerda ese trabajo como de la época en que “había crisis, hambre, colas en los comedores públicos y la comida no alcanzaba”.¹⁰⁴ “Quizá los escritores de la resistencia se propusieron resistir a la dictadura. No fue mi caso, no tuve el propósito de resistir. Pero, dicho en el tono más pequeño que exista, hoy creo que aquello era resistir. Porque sobrevivir es siempre un acto de resistencia” (Liscano, 2007c: 186). A contrapelo de la literatura carcelaria testimonial —en muchas oportunidades valiosa por su valor histórico aunque pobre en recursos estéticos— algunos comentarios críticos aceptarán que el compromiso político de Liscano radica en su postura estética, y lo defenderán como escritor *profesional* que incorpora de manera metafórica la experiencia carcelaria a sus textos: “Hay un discurso que se mimetiza audazmente con un decir desde la pobreza, y crea una suerte de estilística proletaria que opera como subversión” (Larre Borges, 1997: 20).¹⁰⁵

Volviendo al Diario, la intención de marcar una distancia con posturas políticamente ortodoxas queda acentuada en ciertos cambios realizados al manuscrito a

¹⁰⁴ Correo electrónico que me fuera enviado el 8 de febrero de 2012.

¹⁰⁵ En un breve artículo del semanario *Brecha*, “Literatura y política” Ana Inés Larre Borges elogia la literatura de Liscano por su actitud provocativa y crítica, así como por su aprehensión de la historia reciente sin necesidad de testimonios explícitos. “En un país donde los escritores y los intelectuales han callado, Carlos Liscano no teme opinar. Opinar a contrapelo, se entiende. Sea sobre la ETA o sobre Tabaré Vázquez. [...] ha buscado preservar su escritura de cualquier «deber ser». Paradójicamente, sin embargo, han sido sus novelas y cuentos los que han logrado apresar de forma más contundente la experiencia del terror que vivió el Uruguay de los últimos tiempos. [...] Voluntaria o involuntariamente —ya que su autor se ha negado en más de una ocasión a hacerse cargo de una deliberación— ha construido una metáfora de la historia” (Larre Borges, 1997: 20).

la hora de la publicación, pues el “desarme del lenguaje” originalmente era “el “desarme del lenguaje de la burguesía”, y también el desarme del “centro de sus valores y su cultura” (Liscano, 2010b: 94). Y agrega: “Para ello se necesita imaginación –por descontado–, pero también conocimiento y dominio del lenguaje y la forma literaria que se maneja” (Liscano, 2000b: 67). La verdadera *lucha* contra la burguesía implica para él la ruptura de las estructuras dadas, en busca de la novedad y de una voz propia. Si el socialismo cambia “casi todo, pero no el lenguaje” (op. cit., pág. 67), entonces no hay revolución posible. Aunque Liscano se haya construido, debido a la cárcel, al margen de los debates culturales de la época, su postura, como vemos, se vincula a posiciones críticas respecto de las políticas de escritura de aquella izquierda. Solo que su resistencia a la mimesis realista no puede en el Diario más que plantearse –dada su escasa formación y su aislamiento– desde criterios intuitivos y elaborados en soledad.¹⁰⁶

La inexperiencia en la tarea de escribir hace convivir, en esta etapa de definiciones e intensa búsqueda estética, la necesidad de crear un espacio autónomo del lenguaje con una concepción de la literatura tendiente a la ingenuidad de ciertos preceptos románticos, desde los cuales se defiende la escritura como parte inherente del poeta. Así, la forma pasará a un segundo plano, dado que la *naturalidad* de lo escrito, el hecho de que salga de las entrañas parecería ser lo que realmente le interesa: “«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” (Liscano, 2000b: 62). Figuras como la de Heinrich von Kleist en *La lucha contra el demonio*, libro escrito por Stefan Zweig en 1925, promueven la identificación del ávido lector –y novel escritor– con el sino del héroe romántico. Liscano se refiere a la poesía como la capacidad de ser conciencia en el arte, espacio en el cual el artista responde por lo que es, al mismo tiempo que se plasma en lo dicho. La poesía *dice la verdad*, incluso en contra de la propia voluntad del poeta, como mandato. Por eso la poesía contrasta para él con la novela, en la medida que esta es experimentación y posibilidad de desborde de la conciencia. Las cualidades que le atribuye a la poesía la acercan en cambio a las escrituras del yo, es decir, aquellas en las que el artista está presente y debe dar cuenta de lo dicho sin la distancia de ejercer la ficción. En estos textos el creador está, no en carne propia, pero sí en el “poder verbal” que representa a esa carne. A su vez, la

¹⁰⁶ Para una lectura de las coordenadas de la literatura de América Latina en los años sesenta y setenta, ver el trabajo de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil* (2003).

influencia del Romanticismo también se observa en la defensa de vivir *en estado de poesía*, en “«sentir» lo que la imagen dice” (Liscano, 2000b: 92), sin que a veces la insuficiencia del lenguaje, al estilo becqueriano, logre expresar dicho sentir.

Los juegos de desdoblamiento sí son permitidos en la ficción. El 18 de julio de 1982 aparece en el Diario la referencia que luego dará título a los libros de relatos más recientes, *Oficio de ventriloquia 1 y 2* (2011), como homenaje a la idea gestada en los años de la cárcel:

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 (Liscano, 2000b: 59-60).

Observando la trayectoria de Liscano como escritor, esta primera etapa en la cual se cree posible que la literatura permita conocer al *yo*, es decir, que sea una manera privilegiada de autoconocimiento, luego da lugar a la problematización de la unidad de ese *yo*.¹⁰⁷ Carina Blixen hace coincidir el retorno del escritor al Uruguay con el “encausamiento de su escritura en la autoficción” (Blixen, 2013: 84). El objetivo de por qué escribir se redefine con el correr de los años, en la medida que entra en juego la construcción del escritor, antes no tomada en cuenta en textos no ficcionales por no haber aún conciencia de tal construcción. La contratapa de *Oficio de ventriloquia 2* (2011) lo refiere: “A veces me abisma sentir que mi forma de ser depende de lo que escribo y no al revés. Que mi vida puede cambiar de sentido si escribo lo que no quiero escribir”. O sea, si en un principio confiaba en el autoconocimiento a través de la escritura, ahora desconfía de la propia existencia de un sujeto ajeno a la escritura; desconfía de la estabilidad de una realidad ajena al lenguaje. Como si lo que no se escribiera, no existiera del todo.

3. Yo, ustedes, ellos

¹⁰⁷ Mucho antes de trasladar el tema del desdoblamiento a las escrituras del *yo*, Liscano lo había introducido como juego en sus ficciones, como estrategia estética. A modo de ejemplo, cabe señalar el interrogatorio realizado a Hans en *La mansión del tirano* (1992). En el Diario, reflexiona sobre esto: “No es fácil llevar o exponer a través de una sola voz la discusión entre dos, más el relato de lo que se iba viviendo durante la discusión” (Liscano, 2000b: 51).

La cuestión valorativa respecto de la literatura propia y ajena ocupa un importante espacio dentro del Diario. Liscano expresa sus complacencias y desagradados respecto de lo escrito, de las opiniones que recibe al dar a conocer, de manera muy escasa en la cárcel, sus textos a otros presos amigos, así como las reflexiones que surgen a partir de las lecturas que va realizando paralelamente a la escritura del Diario. Inicialmente tiene la fantasía de que el lector no es necesario, que no resulta importante. Claro que las circunstancias del presidio hacen ver la posibilidad de llegar a un público y transformar sus papeles en libros publicables como una experiencia difusa y, en el mejor de los casos, muy distante en el tiempo. Resulta significativo que el comentario “yo no escribo para exquisitos y ni siquiera para lectores –he tenido 5– ni para publicar” (Liscano, 2010b: 82), proveniente del manuscrito, haya sido eliminado años más tarde, cuando existe una carrera literaria del autor.

En la primera etapa de escritura del Diario la figura de un posible lector aparece como una necesidad incómoda, que viene a establecer un parámetro de legibilidad particularmente conflictivo en este momento. En primer lugar, porque las dudas son constantes respecto a la búsqueda de un estilo personal y a la toma de decisiones estéticas; también porque el contacto con los lectores –elegidos, concretos, aunque sus nombres no aparezcan en el Diario por razones de seguridad, claro– obliga a establecer el pacto entre el caos interior y reglas de la comunicación escrita.¹⁰⁸ La actitud del escritor que se inicia en el nuevo mundo de la palabra fluctúa entre dos polos. Hacia un lado, el auto convencimiento de que escribe para desarrollar la autenticidad del propio ser –no para el “qué dirán” (Liscano, 2000b: 64)– o para una especie de ideal lector que lo entienda –desprestigiando, a veces, las opiniones de los lectores reales, que no saben “hilar fino”. Hacia otro lado, la necesidad permanente de ese aval exterior, que en definitiva le otorgue sentido a la tarea de escribir. “Quisiera decir que fue mal interpretada, pero no tengo derecho” (op. cit., pág. 39) expresa Liscano, a raíz de la primera recepción de “No hay salida”. En las instancias que intenta ser autocrítico, lo guía el propio análisis que el artista realiza de su obra más que los comentarios externos, a los que desmedra.

Cuando el Diario avance en meses de escritura, y ciertas perspectivas vayan cambiando, el lector en mira, prácticamente ausente del inicio, se incorporará para el

¹⁰⁸ En la línea trabajada por autores como Robert Darnton (1996) me interesa analizar la recepción de los textos de Liscano, no desde el tratamiento del lector como ente abstracto, sino a partir de experiencias concretas de lectura, primero en la cárcel y luego fuera de ella.

escritor como conciencia de la función social de la literatura, de la literatura como comunicación con otros y no una mera tarea en soledad:

el cuentista, el poeta, que presenta sus creaciones, su fantasear, al lector, si ha trabajado con la intención de dar lo mejor que puede, si sabe que tiene algo para decir, si no está conforme con lo que ya se dijo y hay algo nuevo, distinto, una forma diferente de decir las cosas que él es capaz de dar, entonces al hacerlo trabaja honestamente tratando de acrecentar ese sector imprescindible que es la imaginación de los hombres (Liscano, 2000b: 60).

El hecho de que la profesionalización tenga sus bases en la constancia más que en el talento artístico le garantiza a Liscano indiscutiblemente el calificativo de “cuentista”, de escritor. Es decir, encuentra la justificación de la denominación, sin que esta surja de la opinión incómodamente elogiosa de considerarse escritor por saber escribir bien a los ojos de los demás. Afirmar que “Todos somos cuentistas la mayor parte del día” (op. cit., pág. 60) confirma la posibilidad de que cualquiera puede escribir, independientemente de sus cualidades. Aunque ¿todos estamos dispuestos a dedicarle la vida a la escritura, es decir, a hacer de esta actividad el centro de nuestros días? La constancia es lo que le garantiza su profesionalidad. Cuando Liscano concrete con afán, después de 1985, la posibilidad de publicar sus obras e ir logrando un reconocimiento de cierto público y de cierta crítica literaria, esta será la manera sólida y definitiva de demostrar que produce resultados, que se destinan horas a la escritura. Muestra pública de constancia y dedicación.

Uno de los descubrimientos que causará el contacto con otros presos a través de la literatura es el hecho de asumir la escritura como una forma de poder: “también parece que, escribiendo, hablando y actuando he sido capaz de influir en otras personas” (Liscano, 2000b: 85). No está aludiendo a la reflexión que lo escrito causa en el otro, sino a la apropiación de una figura de escritor que acompaña la escritura. Lo que Liscano descubre es la importancia de armar al personaje, porque este se integra a lo escrito, de tal forma que una cosa y otra no se diferencian con claridad. En definitiva, crear al escritor es encontrar un lugar de influencia en la sociedad, si se traslada el micromundo de la cárcel a la sociedad toda.

El Diario registra los datos acerca de la recepción de *La mansión del tirano*. Los comentarios desfavorables son catalogados como “Inesperadas obligaciones” (op. cit., pág. 61), que deben ser atendidas. En cambio la recepción positiva –ocurre con “La edad de la prosa” y *¿Estará nomás cargada de futuro?*– funciona como el estímulo para continuar escribiendo. Frente a la desaprobación de “no contar una historia” Liscano

busca argumentos teóricos –algo ingenuos y propios de quien no ha podido acceder a una sólida formación– que fundamenten el por qué de sus elecciones estéticas: intenta catalogar *La mansión* desde el punto de vista de su género, definiendo lo que para él es una novela. “En una conversación me encontré desempeñándome en el papel de escritor”; luego: “no me veo como escritor, eligiendo un tema, recopilando datos y luego pergeñando un plan” (op. cit., pág. 62). El escritor en proceso de construcción inicialmente sólo puede defenderse como “el que escribe”, aunque aún no tenga claro si es escritor a pesar de no escribir aquello que *encaje* con lo establecido.

Años más tarde, con miras a la publicación del Diario, las primeras impresiones sobre la literatura se dan a conocer de manera intacta, tal cual se escribieron en la cárcel, aunque tienda a eliminarse aquello que desmiente la posterior concepción de sí mismo. Por ejemplo, se elimina en el 2000 el siguiente pasaje: “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” (Liscano, 2010b: 104). La imposibilidad de publicar no afecta la imagen de sí, ya que los impedimentos escapan a su voluntad. En cambio, el hecho de estar condicionado a no tener una formación adecuada sí altera directamente el profesionalismo al que Liscano aspira como escritor, y lo interpela. Su actitud resulta contradictoria entre la aspiración de un conocimiento sólido de la literatura y la crítica, acorde con los juegos metaliterarios propuestos en sus textos ficcionales, y la apología del autodidactismo, del escritor *sui generis* que encuentra en sí mismo, más que en la tradición letrada, las respuestas a sus conflictos.¹⁰⁹ En todo caso, los dos polos buscan congeniar en la idea de la tradición propia, de que una docena de escritores de primera línea son suficientes. Es la “tradición de un lector de pocos libros”:

He leído pocos libros en mi vida. Esa es la sensación que tengo. En primer lugar porque tuve una formación azarosa. Preso desde los veintitrés hasta los treinta y seis años, mi formación se hizo en la cárcel, con los libros que había en la cárcel y conversando con otros presos que sabían más que yo sobre algo, sobre lo que fuera. A aquella formación vuelvo siempre, allí está todo lo que pienso de la literatura, de la escritura. Después de la cárcel no he encontrado ningún autor y ningún libro que considere como fundamental.

¹⁰⁹ Años más tarde, en *El escritor y el otro*, Liscano seguirá manifestando la inseguridad que le hace sentir su formación autodidacta y los temores a las secuelas que eso pueda dejar: “nunca podré escribir porque no tengo talento ni tiempo ni formación [...] La convicción de ser para siempre un pequeño hombre de letras, atrapado en su pequeñez. Atrapado en el niño de La Teja que creía que lo único que en la vida valía la pena era escribir. El niño que se crió en una casa donde no había un solo libro, pero que creía que no había nada mejor que los libros” (2007c: 26-27).

Vuelvo a leer lo ya leído o a pensar en lo que ya leí. [...] Mucho tiempo después de haber comenzado a escribir aprendí que lo que yo hice fue crearme mi propia tradición literaria. [...] Para un escritor la tradición no es dada, no es la lista de libros que se estudian en el liceo, en la Universidad. Un escritor debe crear su propia tradición, elegir aquellos libros sin los cuales no sería escritor. Yo, con dificultad, me creé una tradición híbrida.¹¹⁰

Construir la imagen de un lector que “hile fino” (Liscano, 2000b: 62), entrenado en lecturas, constituye la cara reversa de crear al escritor que Liscano pretende ser. Quiere hacer literatura para un perfil de lector culto, que logre establecer juegos y conexiones entre sus textos y otros autores vistos como modelos; el propósito se inició en la cárcel y continúa hasta el presente. Supone una intención de dominar el campo de la interpretación, a partir de un modelo comunicativo tradicional dentro de la lingüística (Jakobson, 1981) según el cual un lector genérico descifra el sentido atribuido por el autor. “O ato de leitura, então, não passa de uma operação de extração de sentido, em que o leitor (destinatário) tem um papel absolutamente passivo, ou seja, comporta-se como decodificador automático” (Texeira, 2005: 197). En Liscano esto parece estrategia que le permita tolerar las inseguridades de la posible desaprobación de los otros. Además, hablamos de un escritor que ha considerado muy importante la reflexión a la hora de construir sus textos y la pregunta acerca de qué es lo que pretende conseguir en ellos. Las expectativas de recepción estarán ligadas en principio a la quimera de coincidir con sus *intenciones* autorales: “Parece que esas pocas hojas de cuaderno dieron en el blanco y que la novela produce alguno de los efectos que yo me esperaba” (Liscano, 2000b: 83). Más recientemente, la búsqueda obsesiva de volver siempre sobre lo ya dicho, de anotar *La mansión del tirano* luego de treinta años, continúan siendo formas de establecer cierto contralor sobre la polisemia, la interpretación, la recepción.

Cuando Liscano habla en el Diario acerca del sentido que pretende darle al comienzo de *La mansión del tirano*,¹¹¹ menciona que “El lector –casi todos los lectores–

¹¹⁰ Agradezco a Liscano el envío del texto “La tradición de un lector de pocos libros” por correo electrónico el 20 de abril de 2013. En esta oportunidad el escritor menciona que fue escrito para un encuentro que iba a realizarse en Burdeos en octubre de 2013, y que finalmente no se llevó a cabo. Inédito en español, el ensayo se publicó en francés según se nos informara –en *Lettres du monde*–, aunque no nos ha sido posible encontrar en la web los datos de edición.

Carina Blixen analiza la incidencia que tuvieron en Liscano las lecturas de Jorge Luis Borges respecto de la creación en la escritura de una tradición propia. Sobre este punto y otros que conectan la obra de los dos escritores, ver “Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas” (2013).

¹¹¹ Originalmente, el texto comenzaba diciendo “A un hombre le sucede lo siguiente...” (Liscano, 2000b: 64). Finalmente, la versión reelaborada por Liscano y publicada por Arca en 1992 inicia la novela con un párrafo previo, escrito en condicional: “Si es cierto lo que se dice, y sólo en caso de

no se dará cuenta por supuesto” (op. cit., pág. 64). La autoafirmación de su calidad de escritor se nutre de la influencia de preceptos románticos, aquellos que colocan al artista en un lugar de superioridad: incomprendido ser que justifica los posibles rechazos de los lectores estableciendo que su literatura se encuentra en un nivel más elevado.¹¹² Un breve comentario incluido el 28 de octubre de 1982 –“Soy como Kleist, según lo narra Zweig. ¿Cómo acabaré?” (op. cit., pág. 66)– explica la influencia que esta lectura de Stefan Zweig ejerció sobre la construcción de la voz propia.¹¹³ En este libro el autor austriaco vincula a tres figuras, Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist y Friedrich Nietzsche, desde una mirada que hereda la línea decadentista de inicios de siglo XX.¹¹⁴ En las circunstancias del encierro la literatura es el contacto con una realidad elevada y ajena a la cárcel, que fundamenta la superioridad del artista. Este, en el intento por tener la menor cantidad de contacto posible con el entorno, se concentra en los demonios de su interior –Liscano habla de su “bestia” interior– y garantiza de esta manera (más allá de la soledad) un sentido a la existencia, a pesar de la incompreensión exterior. Si escribir duele, entonces el monstruo interior se revela con orgullo a través de la palabra.

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” (Liscano, 1992: 11). El autor busca dar pautas de lectura, a través de la explicitación del juego con la ficción. Para un análisis detallado de la escritura de *La mansión del tirano* y sus distintas versiones, ver el trabajo de Carina Blixen, “Hay comienzos difíciles” (2013).

Por otro lado, la escritura del Diario permite saber que la novela integró los insumos de su primera recepción: la figura del “Intervencionista” (Liscano, 2000b: 43) es producto de los comentarios realizados por los lectores del texto y se incluirá a su vez en “El informante” como El Rubio. A pesar de que no lo quiera reconocer, el diarista inseguro respecto de la comunicabilidad de su literatura le otorga a la inicial recepción de sus textos un importante lugar. Aquellos primeros lectores quedaron, sin duda, en el recuerdo, en un destacado lugar. Símbolo de esto es el hecho de que Liscano invitara a Rodolfo Wolf, primer lector, según su testimonio, de *La mansión del tirano* en la cárcel, a presentar la novela en su reedición 2011, evento que aconteció en la Biblioteca Nacional el 4 de octubre de ese año.

¹¹² El trabajo de Liliana Reales, “Breve asomo al heteróclito y delirante «atlas» de Liscano” (2013) proyecta la incidencia de algunos textos de y sobre los románticos alemanes en la obra de Liscano. Afirma: “No es improbable que Liscano haya leído el filósofo danés [Sören Kierkegaard] durante su exilio en Suecia, pero lo seguro es que leyó escritores del romanticismo alemán que mucho lo sedujeron” (Reales, 2013: 21). El Diario escrito en la cárcel da respuestas a esta suposición.

¹¹³ Se refiere a *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)* (1925) de Stefan Zweig.

¹¹⁴ Vale detenerse en la presentación de las tres biografías: “Los tres, arrancados de su propio ser por una fuerza poderosísima y en cierto modo ultramundana, son arrojados a un calamitoso torbellino de pasión. Los tres terminan prematuramente su vida, con el espíritu destrozado y un mortal envenenamiento en los sentidos. Los tres terminan en la locura o en el suicidio. [...] Los tres pasan por el mundo cual rápido y luminoso meteoro, ajenos a su época, incomprendidos por su generación, para sumergirse después en la misteriosa noche de su misión. [...] en todo hombre superior, y más especialmente si es de espíritu creador, se encuentra una inquietud que le hace marchar siempre hacia delante, descontento de su trabajo. [...] no encuentran que la vida enseñe nada ni la creen, por lo demás, digna de ser aprendida; tienen sólo el presentimiento de una existencia más alta y por encima de toda percepción o experiencia. Nada les es dado sino lo que da el genio. [...] Prefieren romperse antes que ceder al orden establecido, y su intransigencia es llevada, sin titubeos, hasta su propio aniquilamiento. Por eso –y ello es magnífico– se convierten en personajes trágicos de la tragedia de su vida” (Zweig, 1925: 5-11).

El caso concreto de Heinrich von Kleist, autor de la tríada elegida por Zweig, se destaca para Liscano por su peregrinaje, el cual si bien contrasta con el encierro de la cárcel, aparece en algunos personajes liscanianos: *La mansión del tirano* (1992) por ejemplo, tiene como hilo conductor el viaje de Hans. Luego, la condición de peregrino del protagonista se repetirá en *El camino a Itaca* (1994) y en *Vida del cuervo blanco* (2011). Por otro lado, Zweig refiere acerca de Kleist su “incapacidad para conversar, su dificultad de expresión” y llamará a esto “castidad de pensamiento”, la misma línea que luego Liscano desarrollará en “El lenguaje de la soledad” (2000) como marca de estilo.

El artista es aquel que vive preso de sus propios desajustes con el mundo que lo rodea: “Kleist supo muy poco del mundo, pero mucho de su esencia. Vivía como un extraño, casi como un enemigo de lo que le rodeaba; sabía tan poco de la astucia e intereses creados de los hombres, como esos mismos hombres sabían de su exageración” (Zweig, 1925: 131); acorde con la visión que Liscano mantiene de aquellos años: “Mi escasa historia personal pasaba a ser favorable a la hora de pensar en el futuro. No tenía compromisos hacia atrás, hijos, familia, etc.” (Liscano, 2011a: 165). En la cárcel las experiencias de vida eran escasas, no solo porque la propia precariedad de esa vida obligaba a ello sino porque además las experiencias previas al presidio – Liscano fue capturado cuando tenía 23 años– se limitaron a la niñez, adolescencia y primera juventud.

Al igual que para Kleist, la riqueza debía buscarse en otra parte: “mientras se jugaba al fútbol caminábamos alrededor de la cancha conversando sobre Goethe” (Liscano, 2000b: 80). La realidad carcelaria se filtra en el Diario como molestia y condicionantes que impiden dedicarse plenamente a la tarea de escribir; la salida consiste en erigirse, a través de la literatura, sobre la mediocridad de la realidad circundante. Esto incluye el tratamiento del cuerpo, que años más tarde sí podrá plantearse en *El furgón de los locos* (2001) como tema de reflexión. Al momento de escribir el Diario evidentemente no es posible. Lo único que interesa de la vida real es la manera en que esta se acomode a la tarea de escribir.

Liscano mantiene la idea de que cada escritor posee una especie de sendero propio, que tarde o temprano se impone, más allá de la multiplicidad de opciones que pareciera haber.¹¹⁵ Así, se encuentra siempre atento a las características y

¹¹⁵ El 2 de julio de 1982 habla de destruir todo lo escrito, como forma de remediar la sensación de fracaso y al mismo tiempo como manera de volver al punto cero en el cual eligió ser escritor. De igual modo que merodeó este proyecto y el objetivo se cumplió con la constancia de una práctica, existe la

particularidades que tienden a repetirse en su obra, como si el juego fuera descubrir qué marcas dejó la cárcel en ese camino propio: “hay aridez en el conjunto. Ese es mi sentimiento. También lo encontré en *La mansión*, y a esta altura parece una característica de mi imaginación. Es árida, dificultosa” (Liscano, 2000b: 55). A pesar de los intentos por escribir de forma independiente al ambiente en el que vive, el sino fatal del artista –nuevamente Kleist– lo conduce a la inevitabilidad del encierro.

Si bien pareciera que la actitud de Liscano con respecto a la presencia de la cárcel en su literatura tuvo un giro con el correr de los años (Sosa, 2011), lo cierto es que el propio autor creó un discurso en el cual los orígenes ya contenían la totalidad de lo que después aconteció; véase la contratapa de *Oficio de ventriloquia 1* (2011) donde se expresa que “es posible que todo lo que acabó siendo ya estuviera en el origen”. Estos tomos de relatos de 2011, que reúnen de manera arbitraria textos provenientes de muy diversas épocas (1981 a 2011) —con importante presencia de relatos escritos en la cárcel, es decir, hace más de veinticinco años atrás— muestra la necesidad de ver como clave y esencial aquella primera etapa, a la que el escritor vuelve permanentemente. Aunque el encierro explique solo parcialmente las características de su literatura, Liscano mismo construyó a partir de esta experiencia la garantía de una manera particular de vincularse con la escritura.

La supuesta escasez de lecturas a las que el escritor accedió durante los años de cárcel —así lo menciona, por ejemplo, en la entrevista que le hiciera Anne-Marie Combres en 2012— solo parece ser una estrategia que aumente los meritorios logros alcanzados.¹¹⁶ Liscano también extrae riqueza de los mundos que abren las lecturas. Para quien dedica su vida a la escritura parece imprescindible entrar en diálogo con otros pares, es decir con autores a los que admira. Expresa Nora Catelli sobre Kafka, pero muy a propósito de esto:

fantasía de otras innumerables actividades posibles. Como si el individuo tuviera la quijotesca libertad de ser lo que se proponga. Finalmente, el “sendero propio” de la escritura se impone a pesar de la multiplicidad, casi como un llamado. Nuevamente la veta romántica.

¹¹⁶ Los propios “Apuntes” de Liscano, y el Catálogo de la biblioteca del penal de Libertad —publicado en 2013 por Alfredo Alzugarat— demuestran, con las debidas restricciones del caso, un amplio espectro de lecturas a disposición de los presos. Sin duda Liscano dedicó a esta tarea la mayor parte de su tiempo, especialmente durante el período previo a la escritura (hasta 1981).

los guías y sabios a los que recurría están en los diarios. No solo son lecturas. Mejor dicho, son lecturas de textos, pero también de cuerpos, sueños, sonidos, rostros, esquinas, plazas, horas, sensaciones, contraluces, idiomas; quizá los diarios fuesen los instrumentos para enfrentarse con su propio alfabeto que, a pesar de todo, le resultaba desconocido (Catelli, 2007: 111).

Para Liscano, nada parece impedir que las figuras consagradas de la literatura se equiparen con el novel creador: según él, su nivel de ironía ha logrado ir “más lejos que Beckett” (Liscano, 2000b: 63).¹¹⁷ El Diario constituye el espacio en el cual, sin necesidad de falsas modestias, se confiesan las ansias de ser un gran escritor, más allá de los logros que aún no han llegado –reconocimiento de un público, posibilidades de dar a conocer las obras a gran escala, etc.–. En otras oportunidades de menor confianza en sí mismo, la valoración de sus textos se asienta en el “trabajo que me llevó y el tiempo dedicado a leer, escribir y pensar que insumió” (op. cit., pág. 70).

Sin duda el rumor de la amnistía para los presos políticos, mencionada el 27 de mayo de 1983, y la proyección de escribir y publicar fuera de la cárcel, alienta las esperanzas –“Para conseguirlo [...] debo estar en el exterior” (op. cit. pág. 80)–, aunque la actitud hacia la posible liberación está signada en general –evitando falsas expectativas– por la desconfianza y la duda. El mundo exterior será el que juzgue debidamente si lo escrito tiene valor estético o es entretenimiento de preso. Ciertamente acompaña los comentarios referidos al elogio de otros presos, pues el escritor desconfía de que la mirada sobre el producto esté tergiversada por las circunstancias.

¹¹⁷ Liscano menciona este aspecto en la entrevista que le hicieramos, incluida como Anexo: “yo quería escribir un nuevo *Molloy*. Y además ser mejor que *Molloy*. [...] Además tenía relación con algo que yo había leído en *Letras de un 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 propia discurso”. El debate no sólo se quiere plantear con autores consagrados de la literatura sino especialmente con figuras que funcionan como referentes del presente nacional, como Benedetti. La cárcel le proporciona, más allá del rechazo que genera, la experiencia personal que garantice las particularidades de una voz propia. Liscano volverá sobre la influencia que ejercen Beckett y otros escritores en su literatura en varias oportunidades; ver, por ejemplo, el ensayo “La tradición de un lector de pocos libros” (2013).

Entonces es que, con todo esto, me pregunto si no estaré y estaremos cometiendo un error respecto a mis papeles escritos. Algo así como pasar la noche en un salón iluminado con luces de colores que no nos dejan ver el color de las ropas de la gente, la forma de sus caras, y que solo al amanecer, al salir a la calle y a la luz del sol, nos daremos cuenta de que hemos estado confundiendo toda la noche lo monstruoso con lo normal, lo agradable con lo anodino, lo original con un efecto particular del rojo (Liscano, 2000b: 85-86).

La sensación de vida falsa, de que lo certero está ocurriendo en el mundo exterior y que el preso vive mientras tanto suspendido en una vida que no es tal. Liscano retoma esta idea y la critica, en una de las notas a la última publicación de *La mansión del tirano*, en perspectiva temporal: “Es algo muy peligroso, porque entonces uno puede aceptar o sentir que la vida está suspendida. La vida en la cárcel era también vida verdadera, auténtica” (Liscano, 2011a: 136). La comparación con el salón iluminado sugiere la momentánea sensación de protección que causa un mundo en el cual los monstruos se transformaron en algo agradable; para el escritor incipiente, implica la aprobación en menor escala que lo afianzará para luego salir al mundo: “a los lectores los elijo yo –casi siempre– y los conozco, y ahí, en el conocimiento, puede radicar el hecho de que la reacción que espero sea justo lo que se da” (Liscano, 2000b: 86). Liscano necesita la aprobación para luego relativizarla, porque ese proceso es el que le permitió avanzar. En el fondo, el escritor le debe a la cárcel el haberlo *descubierto* como tal.

CAPÍTULO CUARTO

LAS ESCRITURAS DEL YO COMO PROYECTO LITERARIO

1. Trayectoria de un escritor y el mundo del *otro*

La idea que une la elaboración de *El escritor y el otro* (2007) con el “Diario de *El informante*” (2000) parte de la hipótesis de que los dos textos utilizan la escritura no ficcional como estrategia para afrontar la crisis de la creatividad. “Dificultad para escribir. [...] Encerrado. No sé cómo se hace para salir de lo mismo. Me digo que la única forma de salir no es pensando. Es escribiendo. Escribiendo lo que me pasa” (Liscano, 2007c: 12). Dicha escritura *de alternativa* cumple la función de reafirmar al creador, de construirlo, de darle forma a través de la actividad que lo funda: escribir.

El escritor y el otro permite la mirada de la creación del “Diario de *El informante*” en perspectiva, al mismo tiempo que establece los lazos internos entre los textos:

Primero la acción, después la reflexión. La euforia y la alegría de quien comienza a escribir tarde o temprano es sustituida por las dudas sobre la actividad de escribir. Las dudas acaban paralizando la escritura. Pero si las dudas no aparecen es seguro que el escritor no llegará nunca a tener conciencia de su actividad (Liscano, 2007c: 121).

Sin necesidad de explicarlo más, su propio caso como escritor resulta paradigmático de dicha secuencia. Primero Liscano comenzó escribiendo *La mansión del tirano*; luego “No hay salida”, más otros relatos y poemas. Pero inmediatamente llegó la necesidad de la reflexión, del espacio donde afianzarse y organizar la escritura creativa y establecer las bases de su propia voz. Eso fue el “Diario de la cárcel”, garantía del inicio de una toma de conciencia y de la construcción del escritor. Liscano se detiene a hablar del Diario en el Capítulo 70 de *El escritor y el otro*; aquellos años se visualizan en su ingenuidad de análisis –recalca con insistencia su condición de “autodidacto pobre” (op. cit., pág. 162)– pero tienen el valor de la fe que supuso confiar en su proyecto. Incluso constituyen la base del proceso posterior, no tanto porque el

origen haya condicionado los años subsiguientes sino porque sucesivas etapas reelaboraron aquel inicio para que funcione como matriz: “todo lo que yo escribiría después tiene fundamento en las reflexiones de aquellos meses. En cierto modo me he quedado estancado en aquellas reflexiones, porque poco o nada he avanzado luego que sea fundamental” (op. cit., pág. 147).

Cuando Liscano publique en 2007 *El escritor y el otro* ya existirá un reconocimiento del valor de una trayectoria literaria –tanto de él como de la crítica– y su convicción de que puede hacer literatura aunque no escriba necesariamente una historia de ficción. Ciertas escrituras del yo que juegan con los márgenes de lo autobiográfico y lo imaginativo ingresan para él en el terreno de aquello que merece ser publicado y reconocido, no por su mero valor testimonial o histórico –tal el caso del “Diario”, o quizá incluso de *El furgón de los locos*– sino por el acto creativo que encierra hacer literatura a partir de la reflexión sobre la propia tarea de escribir. La confianza en dicho proyecto lo llevó a presentar *El escritor y el otro* en varias editoriales distintas antes de lograr su publicación en Planeta.¹¹⁸ Confianza que le otorgaba además la existencia por estos años de un nombre como escritor y por lo tanto un público interesado en conocer su historia personal. El relato autobiográfico, no solo del ex preso político sino principalmente del escritor.¹¹⁹

La crisis con la escritura de textos narrativos pareciera comenzar luego de la publicación de *La ciudad de todos los vientos* (2000), novela que por sus características –una historia de ficción en la cual el personaje se llama Liscano– se acerca a la autoficción; en opinión del autor el proyecto no logró sus cometidos: “nunca fui capaz de contar una historia que transcurra en Uruguay. Cuando lo intenté tuve que recurrir a

¹¹⁸ Ver Anexo. La referencia se retoma en *Lector salteado* (2011), aunque en esta oportunidad hable desde el conocimiento de que la publicación de *El escritor y el otro* recibió buena crítica: “En la cuarta editorial me dijeron que debía corregirlo, sobre todo el comienzo. Como tiendo a aceptar opiniones negativas sobre mi trabajo, le hice caso a quien había leído el original y volví a leerlo. No encontré nada para corregir. No es que haya concluido que es un buen libro, sino que yo no soy capaz de hacer algo mejor con ese material. Por tanto, ahí se quedará. Algún curioso se ocupará de él cuando me muera” (2011b: 17-18). Para Liscano, como es de suponer, las correcciones deberán venir de necesidades propias más que de imposiciones; aparece en él un cierto desdén frente a un mercado que no termina de comprender plenamente el valor de su obra.

¹¹⁹ Excluyendo su participación en varias antologías y diversas publicaciones en medios de prensa –especialmente *Brecha* y *El País Cultural*– Liscano había publicado en español hasta el momento cuatro novelas, cinco libros de relatos (uno de ellos, *El lenguaje de la soledad*, incluyó además el ensayo homónimo y el “Diario de *El informante*”), tres libros de poesía, un libro de textos dramáticos, *El furgón de los locos*, dos libros de caricaturas y un libro político (*Conversaciones con Tabaré Vázquez*). Observando la cronología de las publicaciones queda en evidencia la sistematicidad y la constancia en el proyecto editorial desde la salida de la cárcel en 1985, tal como se lo había propuesto. Después de *El escritor y el otro* el proceso continuará incrementándose.

una Montevideo inventada y me quedó la sensación de haber fracasado: *La ciudad de todos los vientos*” (Liscano, 2011b: 61). Durante el período comprendido entre el 2000 y el 2007 Liscano no dejará en ningún momento de publicar, de *seguir en carrera*, aunque buscando otros espacios vinculados a la creación que suplanten la crisis creativa. Las escrituras del yo, herederas de los diarios personales aunque con propósitos literarios, cobran una presencia mayor que en el primer período: a “El lenguaje de la soledad” y el “Diario de *El informante*” (2000) lo suceden *El furgón de los locos* (2001), acorde con un auge de la “literatura carcelaria” del período.¹²⁰ Los seis años siguientes, según lo afirma Liscano en un reportaje realizado por José Rosas en 2010, son los que dedica a escribir *El escritor y el otro*:

Lo he escrito a lo largo de cinco o seis años y tiene algo de diario sí. Yo fui anotando esas reflexiones, las dificultades sobre escribir, la dualidad de ser por un lado un ciudadano común, con sus derechos y obligaciones, y a su vez las dificultades de la soledad natural del oficio del escritor. Es una especie de diario sí, aunque no lo es totalmente porque yo no escribo diarios. Está mezclado con algunos textos que fueron intentos de artículos periodísticos, con anotaciones como ayudas memorias para mí mismo. Pero tiene algo de diario porque fue escrito a lo largo de seis años casi.¹²¹

Parte de la estrategia de presentación del texto tiene que ver con su ambigüedad genérica. “Tal vez pueda la novela, género que todo lo acepta, deglutirse este texto. ¿Seré capaz de contar y decir algo sobre el oficio de contar? Esto que estoy haciendo, ¿a dónde conduce?” (Liscano, 2007c: 15). Si es posible definirlo temáticamente, no así su naturaleza, aunque esto en el fondo no parece ser demasiado importante: “También puede la literatura transformarse en una reflexión sobre el acto de escribir” (op. cit., pág. 121). Quien dice no escribir diarios, y en verdad los mantiene inéditos, busca transformar en literatura –aunque esta no sea la de los géneros canonizados– el espacio en el cual se reflexiona sobre el oficio de escritor. También la ambigüedad genérica de

¹²⁰ Algunos de los títulos publicados entre el 2000 y el 2007, en orden cronológico, incluyen testimonios, memorias, diarios, cuentos: *Las vidas de Rosencof* (2000) de Miguel Ángel Campodónico; *Sindic* (2000) de Samuel Blixen; *Nomeolvides* (2001) de Carlos Caillabet y Annabella Balduvino; *Memoria para armar - uno* (2001) de autoras varias; *Oscura memoria del sur* (2002) de Hiber Conteris; *Tiempos de ida, tiempos de vuelta* (2002) de Mirta Macedo; *Memoria para armar - dos. ¿Quién se portó mal?* (2002) de autoras varias; *Memorias de la resistencia* (2002) de Hugo Cores; *Memoria para armar - tres* (2003) de autoras varias; *Las agujas del tiempo* (2003) de Mauricio Rosencof; *El Penal de Santa Elena* (2003) de Omar Mir; *Fugas* (2004) de Samuel Blixen; *Batallas de una guerra perdida* (2005) de Rodolfo Wolf; *Atando los tiempos* (2005) de Mirta Macedo; *Memorias del calabozo* (segunda edición, 2005) de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro; *De bigote pa' arriba* (2006) de Luis Fourcade; *Cuando la palmera se enamoró del viento... y otros cuentos* (2006) de Ariel Poloni Dabalá; *Adolfo Wasem, El Tupamaro* (2006) de Sonia Mosquera (compiladora); *El hombre numerado* (2007) de Marcelo Estefanell.

¹²¹ El audio del reportaje se encuentra disponible en la web.

El escritor y el otro se mantendrá en la recepción crítica, que por lo general concuerda con las afirmaciones del propio escritor: el texto es una “novela” que sin embargo “bordea la ficción, la autobiografía y el testimonio, desmontando además la ingeniería y relojería textual” (Salbarrey, 2008: s/pág.); es “recopilación de fragmentos reflexivos sobre el trabajo de escritor y sus dificultades” (Rosas, 2010: s/pág.); o “ensayo novelado sobre la imposibilidad de escribir” (Guidali, 2010: s/pág.).

La forma fragmentada y confesional, que si bien no sigue la secuencia de los días propia del diario de forma sistemática –sí hay entradas que, excepcionalmente, se inician con un dato temporal, como “Año 2001, agosto” (Liscano, 2007c: 110)– muestra una sucesión de estados anímicos similares que pautan el tono del libro:¹²² continuas noches de desvelos, de conflicto con la escritura y con uno mismo, de soledad y revisión de la vida transcurrida. El juego consiste en transmitir la fugacidad del paso del tiempo, evidenciar los días que corren a partir de instantes de escritura, que por su fragmentarismo solo aumentan la sensación de abismo, a la vez que intentan aprehender vestigios del caos. Las horas del pensar exceden los espacios de escritura y parecen anular la vida.

Por momentos el texto se acerca a la prosa poética, sobre todo en lo referido al leitmotiv de la noche. Cabe tener en cuenta que en paralelo a la lenta elaboración de *El escritor y el otro* Liscano publicó *La sinuosa senda* (2002), un conjunto de textos de prosa poética, aunque el libro en su contratapa sea presentado como el “tercer libro de poemas” del autor. Los mismos tópicos temáticos se repiten en los dos casos: la soledad, el deambular nocturno, las preguntas sin respuestas, el aburrimiento. Incluso algunos pasajes resultan muy similares, casi transcriptos.¹²³ En cuanto al estilo, *El escritor y el otro* utiliza por momentos secuencias de enunciados-frase que sugieren una sucesión de impresiones que no logran un discurso lógico y que también acercan el texto a la poesía. Sobre esto, expresa Gloria Salbarrey que Liscano

consigue acumular sentencias, generalizaciones abstractas, tajantes y breves, comenzadas con la palabra “porque”, como si tuviera siempre una causa y una razón para todo, como si el suyo fuera un discurso racional y nada más. Sin embargo, a veces se trata de expresiones subjetivas, contradictorias,

¹²² Más allá de que no haya una clara secuencia narrativa, se percibe por momentos el transcurrir del tiempo. Por ejemplo, en un capítulo Liscano escribe: “Porque lo mejor que podría hacer esta noche es irme a un bar” (Liscano, 2007c: 45) y el siguiente se inicia con “Anoche en el bar” (op. cit., pág. 47).

¹²³ Si en *El escritor y el otro* Liscano escribe: “También conocí, para mi fortuna, a algunos de los mejores que ha dado mi sociedad y mi generación” (Liscano, 2007c: 163), uno de los textos de *La sinuosa senda* culmina diciendo: “Porque, y perdonen por creerlo, le debo a aquella ilusión la alegría de haber conocido a algunos de los mejores” (Liscano, 2002a: 52). Las similitudes saltan a la vista.

complementarias y provisorias, propias de la indagación emotiva, que se aferra a los recursos pseudo-lógicos en medio de un periodo de sequía productiva (Salbarrey, 2008: s/pág.).¹²⁴

En realidad, más que apelar a una respuesta lógica que brinde una explicación, la anáfora de los pasajes comentados por Salbarrey evidencia una búsqueda de posibles respuestas al por qué de fondo, nunca resuelto: “¿qué hacemos con la vida? Eso es lo que quisiera escribir” (Liscano, 2007c: 18). Si “la literatura es el arte de buscar respuestas a una única pregunta” (op. cit., pág. 45), entonces el lenguaje se multiplica infinitamente, alienta su técnica. Liscano utilizará en *El escritor y el otro* el recurso de la anáfora hasta el cansancio.

Como en todo relato autobiográfico, el presente de la escritura elabora la reconstrucción de la propia vida otorgándole una coherencia discursiva al caos de la vida. Pero en el caso de *El escritor y el otro* la enumeración cronológica de los hechos interesa más para hablar de una vida al margen que con el fin de dar cuenta de una historia personal. Lo que da sentido al fragmentarismo de los recuerdos –las *grandes etapas*: la cárcel, la salida del presidio, la vida en Suecia, la vida en Montevideo– es el escritor que se construyó en el proceso, la tensión entre vida y escritura, entre el yo empírico y esa voz forjada durante años en el papel. El escritor y el otro. En la rememoración del pasado, la estrategia discursiva consiste en reconstruirlo como si volviera a ocurrir, utilizando verbos en presente, aunque con el conocimiento que le brinda saber lo que vendrá: “Mi personaje [el protagonista de *La mansión del tirano*] no puede llamarse Pedro ni Antonio ni Jorge o lo que sea porque el día en que los militares encuentren mis papeles, y se los lleven, intentarán identificar al personaje con algún Pedro o Antonio o Jorge entre los compañeros” (Liscano, 2007c: 99).¹²⁵

¹²⁴ Salbarrey se refiere a pasajes como el del Capítulo 17: “En vez de recorrer distancias me gustaría concentrarme en generar raíces en un sitio reducido. Porque el mundo igual llega hasta donde sea que uno esté. Porque entonces es mejor no moverse. Porque lo mejor es estar en lo pequeño de cada día” (Liscano, 2007c: 39).

¹²⁵ En varias oportunidades Liscano busca ingresar en el terreno de la crítica de su propia obra, en el campo de la interpretación desde sus intenciones autorales: “mientras escribía *Memorias* estaba pensando más en la libertad que en la represión. No pensaba en algún 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” (Liscano, 2007c: 117). La crítica del autor le responde a reseñas sobre *Memorias de la guerra reciente* como la de “Eltito” (pseudónimo de Iris “Tito” Sclavo) que quitaban universalidad al planteo de la novela: “Lejos de tratarse de una guerra y de un país que nadie sabe donde (*sic*) se libra, por el contrario está llena de claves que permiten ubicarla en nuestro país, en la década del setenta y en el Establecimiento Militar de Reclusión N° 1” (“Eltito”, 1993: s/pág.).

Parte de la historia familiar también ha sido vivida a través de la mediación del lenguaje, porque “Así me lo contaron” (op. cit., pág. 79).¹²⁶ En el juego del doble que Liscano establece entre el escritor y el otro, al que llama “sirviente”, este último se vuelve metáfora de la experiencia en la que no ha mediado la escritura, es decir aquello de lo que nunca se va a poder dar cuenta con total plenitud. “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” (op. cit., pág. 91). La “poética del doble” (Chiappara, 2011: 190), que comienza a formularse en el Capítulo 11 de *El escritor y el otro* y se extiende al resto del texto, ya había sido expuesta en oportunidades previas: “El que escribe” (1993), “Horacio Quiroga y la invención del escritor” (1998), “El inventado y su sirviente” (2000), “El libro que falta” (2007), sin incluir además los relatos y novelas que habían elaborado el tema del ventrilocuo y la otredad, como “La puerta” (1987), “El otro” (1994), “El Charlatán” (1994), “El guardián” (1997), “El acompañante” (1997), *La ciudad de todos los vientos* (2000). Pero es en *El escritor y el otro* donde cierra de manera orgánica la asunción de que el escritor resulta una construcción, un artilugio para funcionar en una especie de doble mundo: el del ser creado en el lenguaje, que se funda en cada nuevo texto, y el del ser en el mundo, el autor –en términos de Lejeune (2008)– que también *es* por la escritura puesto que lo define su oficio en la sociedad: aquella persona que se dedica a publicar libros, presentarlos, dar conferencias sobre literatura, etc. Frente a la pregunta *¿quién soy?* Liscano recurre a hechos objetivos, a la base pragmática que le garantice haber transitado desde un delirio carcelario a la condición de escritor: vive escribiendo, da a conocer sus libros y existe un público que lo conoce como tal. “Quizá es un modo de decir: vean, ni yo creo en mí, pero aquí está la obra, están los libros, por tanto también yo debo aceptar que existo” (Liscano, 2007c: 26). Liscano cree por momentos que ha realizado esa construcción autónomamente, cuando en realidad diversas variables atraviesan el proceso: la mirada de sí, la mirada de los otros sobre sí y su incidencia en la mirada propia, las lecturas que lo formaron, sus experiencias de vida.

¹²⁶ Los episodios referidos a los orígenes familiares (vinculados al medio rural) resultan particularmente fabulados y aportan elementos narrativos a una obra que en su mayor parte se mantiene suspendida en la reflexión. A su vez problematizan el papel del lenguaje en la vida del hombre, tema central del libro. La historia del tío que cría gallinas y casi no habla con su mujer, desapareciendo una semana sin sentir a su regreso que deba dar explicaciones de ningún tipo plantea la ausencia de un lenguaje ligada al sinsentido a las acciones humanas, al embrutecimiento y retroceso del hombre erguido a la bestia que fue, y que a veces añora seguir siendo. Otras formas de vivir otras cárceles.

La tensión establecida entre la literatura y el mundo no logra resolverse con facilidad. “La obra de un escritor, la calidad de su obra, es independiente de la puta vida que le tocó vivir” (Liscano, 2007c: 28); “Escribir sobre literatura es una excusa. Para no escribir sobre la vida. Mi vida. No hay nada para escribir sobre mi vida. Soledad, encierro obligado, encierro voluntario” (op. cit., pág. 18); y a la vez “Nunca la vida debe quedar fuera de la obra. Porque ¿de qué escribe uno si no escribe sobre el mundo? ¿Para qué estamos aquí?” (op. cit., pág. 76). Comparativamente con el “Diario de la cárcel”, en el cual, más allá de las limitaciones materiales se partía de una intencionada separación entre vida y escritura como forma de garantizar la calidad creativa, en *El escritor y el otro* en cambio las experiencias personales – y en especial la carcelaria– se incorporan de manera fluida, son muchas veces el centro en cuestión.

Creo que soy de los que, sin proponérselo, han convertido la vida propia en literatura. No hace mucho que he tomado conciencia de esto, aunque quizá siempre me lo haya propuesto. En *El método y otros juguetes carcelarios* era ya un gran atrevimiento usar el pronombre “yo”. En *La ciudad de todos los vientos* incluí a Liscano como personaje. Sabía qué estaba haciendo, sabía que era arriesgado. Era también una diversión, una travesura. Lo hice. Así pasé de la primera persona del singular más o menos oculta en la que el “yo” era yo y no lo era, a Liscano como sombra que pasa por las páginas de una novela” (Liscano, 2007c: 110).

Más allá de la *naturalidad* con la que cuenta la incorporación de la primera persona a su literatura –como si el proceso se hubiera dado inevitablemente, es decir casi al borde de su voluntad– lo cierto es que el recurso de incluirse como personaje de novela no resulta nada novedoso. Quizá el precedente ineludible para quien escribe por estos lares, dado su peso cultural e intertextual, sea *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. Liscano lo presenta como un descubrimiento, y luego de este reconocimiento, que implica aceptar la condición ficcional de la voz del escritor aceptará, con mayor soltura, seguir incursionando en los juegos de la autoficción: obsérvense los textos más recientes, como *Vida del cuervo blanco* (2011) y *Escritor indolente* (2013) y los relatos inéditos que se incorporan a los dos tomos de *Oficio de ventriloquia* (2011), como es el caso de “El oficio de contar”, reescrito luego como “El trabajo de recontar”. En ellos la propuesta consiste en incorporar elementos autobiográficos a la ficción, creando redes intertextuales con la propia obra del autor, una “red en movimiento” (Blixen, 2013a: 40) tal como se había iniciado, aún con dudas y desajustes, en *La ciudad de todos los vientos* (2000) (op. cit., pág. 32). Con marcado énfasis por parte del autor, “El trabajo de recontar, novela no escrita” busca funcionar como posible cierre de una trayectoria

literaria, dado que los textos anteriores de Liscano van siendo mencionados o sugeridos, a modo de auto-homenaje. Ya se había anunciado esa intención de cierre en “Escritor indolente”, texto confesional que antecede a “El trabajo de recontar”: “este quizá sea el último esfuerzo grande que haga, [...] después la escritura como actividad central quedará atrás” (Liscano, 2013d: 66).¹²⁷

El manejo de la ironía se vuelve un tanto conflictivo al establecerse la tensión entre hacer literatura tal como Liscano la entiende –alejada de la subjetividad, como oficio de artífice en estado de lucidez– y la necesidad de lo intimista, de escribir sobre sí.¹²⁸ “El problema no es la literatura. Es la vida. Mi vida. Para escapar de la observación permanente queda la ironía, el humor. Territorio siempre ambiguo, siempre dudoso. [...] ¿Cómo yuxtaponer el humor al intento de reflexión?” (Liscano, 2007c: 12-13). La tarea de hacer literatura divorciada del mundo no colma ni llena la necesidad existencial de entenderse como ser humano en soledad; esto explicaría la línea confesional desarrollada en *El escritor y el otro*, y más adelante, en *Lector salteado* y *Escritor indolente*, dentro de la cual la ironía se vuelve autodestructiva por satirizar el propio dolor frente a la tarea de la creación. Porque el corpus elegido, las escrituras del yo que construyen la figura del escritor entran en lo que Liscano ha dado en llamar el “espectáculo del dolor”: “Hay que vivir y sufrir el dolor del que no se escapa, pero sin hacer un espectáculo de ese dolor, que es lo que hago en estos papeles” (op. cit., pág. 58). En el Capítulo 40 de *El escritor y el otro* reflexiona acerca del por qué de estos “papeles” –designarlos de esta forma fragmenta una vez más el método de escritura– y la función que cumplen no parece estar tan alejada de la del Diario.¹²⁹ En los dos casos las escrituras del yo suplen las insuficiencias de la ficción que no avanza y fundan espacios que reafirman el sentido de la voz propia.

¹²⁷ Algo similar expresa Liscano en una nota que me escribió al entregarme los originales de *Escritor indolente*: “Al margen del resultado, siento un gran alivio. *Escritor indolente* cierra la reflexión sobre la escritura creativa que, sin proponérmelo, empecé hace treinta años. Tengo la sensación de haber «llegado». Lo que venga ahora, si es que algo viene, será puro juego”.

¹²⁸ En el año 1998, a propósito de una conferencia sobre Horacio Quiroga que más adelante analizaremos, Liscano expresaba: “Los sentimientos, cualesquiera, tienen poco que ver con la literatura. La literatura es el arte de expresarlos: sus formas, modos o trampas son sutiles. Esto se aprende: a los talentosos les requiere poco esfuerzo, otros luchan toda la vida por lograrlo” (Liscano, 1998: 164). Cuando llega a *El escritor y el otro*, en cambio, el oficio de escritor ha madurado de tal forma que, si bien el punto de partida continúa siendo habitualmente la negación del dolor a través del uso de la ironía, concibe que los sentimientos puedan transformarse en literatura. *El furgón de los locos* quizá haya sido el primer intento de desvestir sentimientos para vestirlos con palabras.

¹²⁹ “La novela no avanza. No es que no vaya a ninguna parte, es que simplemente no se mueve. Casi todos los días releo lo que he escrito y no puedo hacer que crezca. Pero, mientras tanto, venir a estos papeles es sobrevivir. Vivo el día solamente para llegar a estos papeles y empujarlos un poco, un poquito. Eso me salva. Salva la noche, otra noche” (Liscano, 2007c: 70).

Si bien el uso de la ironía constituye casi una marca de estilo en los textos ficcionales de Liscano, lo cierto es que en *El escritor y el otro* se transforma en experiencia dolorosa, en ese “Liscano esencial: meditativo, áspero, dolido” del que habla Carina Blixen en el “Prólogo” a la obra. Un ejemplo claro de la búsqueda de un tono angustiado y agrio aparece cuando Liscano elige intercalar en los Capítulos 22, 24, 26, 28, 31, 34, 36 y 40 el artículo “El inventado y su sirviente”, que había sido publicado en el semanario *Brecha* el 20 de abril de 2000. La estrategia para lograr un cambio de tono del contenido del artículo a lo que el autor pretende que sea el texto autobiográfico consiste en alternar los fragmentos de “El inventado y su sirviente”, creados en un principio desde la distancia que imponía un uso irónico de la tercera persona, con otros nuevos capítulos en primera persona de notoria carga emotiva. En estos últimos se habla acerca de la noche, de ese yo que mira el mundo desde una ventana, sin formar parte.

La noche, como mencionábamos, se transforma en leitmotiv dentro del libro, a partir de la repetición del enunciado “Esta es la noche”. Según Blixen la referencia constituye “Un nuevo homenaje a *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti y a Louis-Ferdinand Céline y su *Viaje al fin de la noche* (1932)” (Blixen, 2007a: 10): “Esta es la noche; quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender” (Onetti, 1965: 52). La reflexión presente, ese estar en la noche que se vuelve casi intemporal, pues encierra una noche que son todas las noches, va alternando reflexiones con anécdotas que reconstruyen un pasado fragmentario, el cual solo cobra sentido en la subjetividad presente. Y junto a la noche aparece el jaguar, metáfora de la intranquilidad del ser que no encuentra respuestas, que intuye los secretos ocultos pero que queda solo al no lograr descifrarlos. La presencia de Eladio Linacero se observa en pasajes como el siguiente, en el cual aparecen la frustración y el desdén de vivir al margen. Aunque en Liscano el dolor de la separación garantiza la excepcionalidad del artista:

La gente camina, se mueve, conversa, alguien toca timbre en una casa, una mujer joven pasa con una niña en brazos. Es la realidad, el mundo, todo movido por una secreta esperanza, una razón. Seguros por el tiempo van y se sabe, aunque no se comprenda, que todos juntos forman una malla y que hay un orden que organiza esa malla. La vida consiste en entrar en ese orden y esa malla de gentes y de cosas y no en la especulación sobre el orden y la malla (Liscano, 2007c: 53).

El planteo de *El escritor y el otro* tiene la mayor parte del tiempo algo de paradójico, puesto que el creador en crisis se detiene a escribir acerca de la imposibilidad de escribir. Liscano podría ingresar en el catálogo de autores que Ernesto Vila-Matas definió como aquellos que sufren el “síndrome de Bartleby”, “escritores del NO” (Blixen, 2007a: 8).¹³⁰ Aunque seguirá escribiendo sin pausa, y él mismo discutirá en publicaciones más recientes su inclusión en esta categoría, el “mal endémico de las letras contemporáneas” del que habla Vila-Matas no le es ajeno, y la crisis se evidencia en textos que *siendo*, niegan su condición de tales. El escritor cumple el objetivo de escribir sobre su vida pero sin asumir que lo lleva a cabo, negando su propio discurso. La escritura del *no* anula con ella en cierta forma la existencia, quitándole el tiempo, su transcurrir. La encrucijada consiste en hacer ficción y correr el riesgo de que el juego con el lenguaje sea la manera de evadir la reflexión sobre la existencia, o en cambio optar por la vida y desterrar la escritura. El camino híbrido, el “síndrome de Bartleby” consistiría en fundar un espacio en el cual una especie de vida artificial, que se resiste a ser ficción –una vida del yo creada por la escritura– juegue a sustituir lo real. En este espacio mencionado, como ocurre siempre que esté presente la marca de lo autobiográfico, autor, narrador y personaje coinciden (Lejeune, 2008): “Liscano, lo mejor que podés hacer es cerrar la boca, buscarte una ocupación como la gente, dejar de creer que tenés algo para decir” (Liscano, 2007c: 27).¹³¹ Y se contesta: “Cuando llego a

¹³⁰ “Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre” (Vila-Matas, 2002: 12).

¹³¹ Proyectando estas palabras hacia el futuro, el cargo de director de la Biblioteca Nacional que Liscano ha ocupado desde el 2010 estableció la combinación entre el contacto con el mundo de la cultura y de la literatura, al cuidado del acervo del patrimonio nacional, y esa “ocupación como la gente” a la que aspiraba. Véase que en la entrevista del Anexo enfatiza acerca de la tranquilidad que le brinda la función actual, y también el hecho de que la escritura mantenga su lugar aunque sin ser el centro, es decir, que haya quedado como un dolor añejo el “yo soy lo que escribo y no soy nada más que eso” (Liscano, 2007c: 28). Cabría preguntarse si a esto se debe la posibilidad de volver a escribir ficción a partir del 2011 con *Oficio de ventriloquia* y *Vida del cuervo blanco*, a pesar de la crisis creativa que atraviesa la última etapa,

este punto me doy asco. Se parece demasiado a una queja y yo no tengo nada de qué quejarme. He vivido, he vivido mucho y estoy de pie. Todavía de pie. Lo demás no tiene ninguna importancia” (op. cit., pág. 28). Le otorga un peso muy grande a la rememoración del momento fundacional, en concordancia con la afirmación de Óscar Brando para quien uno de los aspectos claves de la obra de Liscano radica en la importancia que el propio escritor le dio a “la decisión, y casi el descubrimiento, de hacerse escritor estando preso” (Brando, 2001: 22). Por aquellos tiempos del encierro el principal objetivo era sobrevivir. *La mansión del tirano* ya lo planteaba: “Hans será apenas una conciencia, pero mantendrá siempre los tres puntos de referencia: el objetivo permanente, el objetivo trascendente y el objetivo virtual, OP, OT, OV” (1992: 38-39). La misma idea será explicada luego en notas al “Diario de *El Informante*”:

Recuerdo que en la cárcel yo me había inventado un juguete privado que llamaba OP, OT, OV, OF y que significaban Objetivo Permanente, Objetivo Trascendente, Objetivo Virtual, Objetivo Final, respectivamente. OP consistía en sobrevivir, OT era escribir algo que tuviera algún significado más allá de la cárcel, OV era salvarse éticamente, y OF era escribir *La mansión del tirano* (Liscano, 2000b: 99).

Once años más tarde, Liscano aclara a raíz del citado pasaje de *La mansión del tirano*: “Estos eran objetivos secretos que yo me había trazado: el Objetivo Permanente era sobrevivir, el Objetivo Trascendente era escribir; el Objetivo Virtual era ser feliz. Los dos primeros se cumplieron” (Liscano, 2011a: 84). Nótese que la preocupación de escribir algo “que tuviera algún significado más allá de la cárcel” se recuerda en el 2000, pero ha sido olvidada, por lejana e irrelevante probablemente, en la reedición de 2011. Los cambios transcurridos con los años provocaron que la interpretación del significado de las siglas se modifique.

El recuerdo del surgimiento del escritor se sustenta en una confianza en sí mismo a modo de *self-made man* que elige su propio destino. “Yo siempre quise ser escritor y no quise ser ninguna otra cosa, ¿por qué seguir empeñado en intentar ser el que no quiero? El que yo quiero ser depende de mí, de mi esfuerzo, de mi trabajo” (Liscano, 2007c: 97). La reflexión primera, aquella de la que el “Diario de la cárcel” dejó constancia, creyó garantizarle la permanencia de marcas de identidad que según Liscano han permanecido. Lo único que considera que se modificó con el tiempo es el perfeccionamiento del oficio. La entrevista que incluimos como Anexo evidencia las

puesto que ya no resulta tan necesario seguir construyendo al escritor que busca su identidad y su reconocimiento.

dificultades que el escritor tuvo y tiene para visualizar otros cambios más allá de este. La mirada en perspectiva transformó para él en realidad el “delirio del preso”, ese que lo llevó a creerse escritor antes de tener una obra realizada y un público. *La locura* pues no era tal; solo cuestión de oportunidades. Volver sobre el tema, ahora con una trayectoria recorrida, asienta las bases de dicha asunción, incorporando las reflexiones de los inicios, dándole continuidad a su proyecto.

A partir de estas consideraciones, y aun a riesgo de hacer una construcción a posteriori, es posible ver en la obra de Liscano una idea de unidad, condicionada o pautada por su propia reflexión y ordenada de manera retrospectiva con cierta obsesión. Es decir, pareciera haber una intención de que su obra sea percibida de esta manera, como un conjunto indisoluble, y de hecho la crítica ha reforzado dicha impresión.¹³² Para Liscano, el creador “debe imaginarse el conjunto de su obra, cosa que exige una operación delirante que me es difícil describir” (Liscano, 2007c: 146); su propia experiencia resulta evidentemente paradigmática de esta afirmación aparentemente general.

Diversos capítulos de *El escritor y el otro* centran la atención en una mirada retrospectiva de los comienzos de la escritura, de los años carcelarios, junto a una “prehistoria que ha quedado borroneada” (Brando, 2001: 22): la intención de ser escritor desde siempre y que los años de encierro hicieron realidad. Todo el proceso posterior para él se sustenta en aquel inicio; de ahí que resulte imprescindible volver y reafirmar una y otra vez la construcción primera. El uso del tiempo presente para referirse a aquella experiencia provoca el efecto de la cercanía del recuerdo más allá del paso del tiempo: “Me veo. Estoy en la cárcel, tengo treinta años y hace más de quince que quiero ser escritor y no sé cómo se hace” (Liscano, 2007c: 96). La mirada mantiene por un lado la cuota de autoadmiraación de quien continúa reafirmandose en el mismo proyecto de vida, aunque por otro el oficio acumulado con los años y los conocimientos adquiridos lo obliguen a percibir la ingenuidad de ciertas afirmaciones defendidas por el novel escritor: “Fue el tiempo de la inocencia literaria, cuando escribir significaba avanzar, y no había preguntas acerca de por qué y para qué era necesario avanzar” (op. cit., pág. 80); “años de reflexión primitiva, solitaria y simple” (op. cit., pág. 88). Hablar desde el desencanto le otorga otro porte al discurso, otra autoridad, sin reparar en el hecho de que las afirmaciones precedentes entran en contradicción con las dudas permanentes

¹³² Un ejemplo: “Vista en conjunto, la obra de Liscano tiene una sólida unidad” (Peyrou, 2001: 28).

que el diarista del encierro expresaba acerca de los motivos que lo llevaban a escribir. La valoración del pasado intenta amoldarse a los intereses del presente. Mientras que en el recuerdo Liscano idealiza y se sorprende de que los primeros lectores –aquellos otros presos que dieron lectura a los textos– hayan reconocido en él “a un escritor llamado Liscano” (op. cit., pág. 86), lo cierto es que la legitimidad de esas lecturas resultaba en los años de cárcel permanentemente cuestionada.

Que la reflexión del propio autor funcione de manera influyente sobre la crítica es un proceso que también se repite en la cuestión de los antecedentes literarios. El caso de Felisberto Hernández puede servir de ejemplo. Primeramente se lo menciona en el “Diario de la cárcel” y es incluido en *La mansión del tirano* como epígrafe: “Yo quiero decir lo que me pasa a mí. ¿Y saben para qué?, pues, para ver si diciendo lo que me pasa deja de pasarme” (Liscano, 1992: 7). Años más tarde el periodismo cultural propondrá a Hernández como *influencia* de manera reiterada:

Su personaje, ese hombre solitario, buscadamente elemental y sin embargo analítico, empeñado en encontrar un sesgo para vincularse con las cosas de un modo genuino, tiene mucho del personaje de Felisberto Hernández (Peyrou, 1997: 21).

Con este texto [«El inventado y su sirviente»] *Brecha* inicia una serie que convocará a otros autores para que den su explicación falsa o verdadera de sus cuentos (en *Brecha*, sin firma, año 2000).

Su obra, no exenta de sentido del humor, a veces puede caer en el absurdo, y es cuando se puede ver la impronta marcada sobre las generaciones posteriores por escritores de la talla del también uruguayo Felisberto Hernández (Guidali, 2010: s/pág.).¹³³

Es posible considerar que, a la manera de Macedonio Fernández o Felisberto Hernández, Liscano explora una manera de narrar pensando o de pensar narrando (Blixen, 2013a: 10).

El mismo proceso podría referirse con escritores como Dino Buzzati o Louis-Ferdinand Céline. Liscano repite los mismos nombres, aquellos que pretende sean sus interlocutores, y por lo tanto los autores que la crítica deberá tener en cuenta a la hora de evaluar su obra: “No he hablado de *Viaje al fin de la noche*, por ejemplo. Ni de Felisberto Hernández, ni de Beckett ni de Musil ni de Kafka. A ellos, creo, debo el

¹³³ Llama la atención el hecho de que todos los ejemplos de la prensa omitan la referencia al “Diario del sinvergüenza” que, posiblemente, sea el subtexto al que acude Liscano. Figura en el Catálogo de la Biblioteca del penal de Libertad con el número 137. Los puntos de contacto resultan claros: el diario de Hernández se centra en la problemática de un yo disgregado, que ha perdido la unidad entre escritura, cuerpo y conciencia, tema utilizado por Liscano con frecuencia.

haberme animado a escribir. Y a Thomas Mann, y lo que debo a *Rayuela*, aunque el resto de Cortázar hoy me guste menos” (Liscano, 2007c: 164). Otra estrategia para quedar ligado a la cárcel, reconociendo en ella las lecturas fundamentales, evitando que otras experiencias posteriores de lectura *compitan* con el proceso de gestación: “Hacía veinte años que no leía por placer. [...] Lo último que leí en la cárcel fue *La montaña mágica*. Era 1984” (op. cit., pág. 178).

A la hora de exponer una concepción de la lectura, Liscano evidencia su fe en la capacidad del escritor de guiar al lector, nunca cuestionado en su designación genérica y abstracta. Estos, agrupados desde su perspectiva en aquellos que atienden la historia y los otros que evalúan la forma de contarla y los problemas de creación que eso suscita, no participan en ningún caso para él de la construcción del significado del texto. Esa es tarea del escritor, que mantiene la ilusión de manejar los diversos niveles de complejización del texto. El lector que más le interesa es aquel que *vea* el juego de la construcción por detrás de la historia, el “murmullo del escritor metido en la obra” (Liscano, 2007c: 75); en definitiva, *sí mismo* como modelo, reuniendo en sí el desdoblamiento de ser escritor/lector y lector/escritor (Blixen, 2013a: 60). Las dos categorías tienden a desdibujar sus límites: “Una novela debe dar no solo una historia sino algo novedoso sobre el arte de la novela. Por eso no leo. Si me aplico ese criterio a mí mismo, tampoco debería escribir” (Liscano, 2007c: 14). Obsérvese que con mayor o menor acierto en un caso y en otro –esto dependerá de los criterios de valoración– es lo que Liscano ha pretendido hacer en algunas de las novelas que ha escrito: poner en jaque la forma novelística. Tal el caso de *La mansión del tirano* (1992), de *La ciudad de todos los vientos* (2000), de *Vida del cuervo blanco* (2011) y “El trabajo de recontar, novela no escrita” de *Escritor indolente* (2013). Los triunfos de la narrativa tradicional tienen en cambio su punto más alto en *El camino a Itaca* (1994).

Para Liscano el sino romántico del escritor, la fuerza inevitable que lo *llama* es el camino hacia la lucidez. Si bien por momentos añora la inconsciencia y la ingenuidad del impulso inicial, el del momento de la fundación, sabe que aquello era una quimera, pues no concibe la escritura sin reflexión que la sustente. En el caso de los textos no ficcionales el desafío de la lucidez se pone en práctica todo el tiempo, puesto que construye la voz propia y a la vez evidencia tal construcción. Como si ejerciera plenamente el control. Como si el único papel posible que le quedara al hipotético lector fuera el de acompañar tal reflexión, ser llevado de la mano por ella para sorprenderse. Si

Liscano considera que “un fracaso literario estaría en la invención defectuosa del escritor que uno quiere ser” (Liscano, 2007c: 64) entonces las escrituras del yo cumplirían el papel fundamental de convencer(lo) de que esa invención posee buenas bases y es sólida. “No resisto la tentación de hacerme una pregunta: ¿no será demasiada reflexión para obra tan liliputiense como la que he escrito en estos veinte años?” (op. cit., pág. 167).

En el momento de publicar *El escritor y el otro* –año que coincide con la elaboración del ensayo “Del caos a la literatura”, que analizaremos más adelante– Liscano asume las circunstancias carcelarias que le tocaron vivir como parte constitutiva de su formación como escritor, pero al mismo tiempo reconoce la insuficiencia de las mismas para explicar la construcción. El trayecto post cárcel ha sido hasta el 2007 lo suficientemente extenso como para que otros elementos jueguen su papel en el proceso. Sin embargo, el texto plantea con recurrencia pasajes en paralelo que sirven de puntos de contacto entre la experiencia presente y los años vividos en el presidio: de la misma forma que llueve en la noche montevideana durante la cual el yo sobrevive a la angustia de su soledad, “En la cárcel me deprimó, me arrastro. Los días de lluvia son de encierro, tristeza. La tristeza chorrea por las paredes” (Liscano, 2007c: 101). La quietud, el letargo de los días, el espacio cerrado que elige para estar; todos ellos elementos que remiten a los años en que estuvo preso. Relación ambigua que Liscano establece con la cárcel, de la que se aleja en algunas oportunidades, a la que se acerca las más de las veces.

Por otro lado, incorpora a la reflexión el tema del autoexilio alegando que el proceso de confeccionarse como escritor se completó al pasar por la experiencia de la extranjería: “En este momento me doy cuenta de que Liscano el escritor nació en la cárcel y terminó de definirse en Estocolmo” (Liscano, 2007c: 107). Dos textos hemos elegido en el tratamiento de este tema, evidenciando el cambio de postura que conllevó el paso del tiempo. El primero es el Capítulo 14 de *El escritor y el otro*, en el cual se menciona la necesidad de un lugar propio, del regreso al espacio reconocible. Ese espacio se ejemplifica con una anécdota ambientada en el centro de Montevideo y recordada tiempo después en Estocolmo: “Y entonces recordé el mediodía aquel en que fui al Mercado Central detrás del Teatro Solís a comprar vino y me dije que era allí donde yo quería vivir” (op. cit., pág. 34). Cinco años más tarde, Liscano retoma la misma anécdota y escribe una ponencia, “Llegar sin hacer ruido”, publicada en Europa

en 2013. En esta oportunidad menciona: “El regreso no es posible. El que se fue ya no existe; los que quedaron ya son otros” (Liscano, 2011f: 1).¹³⁴ Haciendo referencia a varios episodios de su vida (la salida de la cárcel, el escape a Suecia, los retornos a Uruguay) se ubica repetidamente en el lugar del *diferente*, aquel que no termina de encontrarse en ningún lado: “un día de verano radiante del mes de junio, me pregunté: «¿Qué hago yo en Estocolmo?» [...] Bien, yo me la hice y de pronto el paisaje, la lengua en que vivía, mi trabajo, la sociedad sueca, mis amigos se me volvieron extraños”. Si se observa con atención, construye una actitud similar a la que el escritor tiene frente a la literatura: tomar distancia del acto de la escritura para cuestionarse acerca de por qué escribir, sobre qué, etc:

A veces salgo a la calle, o estoy en una reunión, miro alrededor y siento lo mismo que hace cuarenta años cuando jugaba al fútbol con mis amigos. Me detenía en medio del partido y me perdía. Era un observador injusto que veía todo y no llegaba a entender que también formaba parte de aquello, los muchachos que jugaban, los adultos que nos miraban, el lugar, el cielo. Entonces yo estaba en otra parte (Liscano, 2007c: 37-38).

En el 2011 en cambio –año de “Llegar sin hacer ruido”– Liscano hablará desde la tranquilidad del que forma parte de una sociedad, del que se ha integrado con sus particularidades a ella sin necesidad de ser ya “inmigrante hiperintegrado” (Liscano, 2011f: 3). Sabe que lo nombraron director de la Biblioteca Nacional gracias a su historial como escritor, pero fundamentalmente por su militancia política y sus años de presidio. La historia de las fracturas permanentes, aquello mismo que en otro momento lo alejó de los códigos compartidos, ahora le permite crear identidad:¹³⁵ “Era, soy, un mestizo al revés, una especie de salto atrás, un descolonizado aberrante que ha vuelto a ser colonizado de otro modo” (op. cit., pág. 3). Solo que no siente conflicto frente a eso, porque ya no quiere ser “el gran escritor latinoamericano”,¹³⁶ y ha logrado un lugar

¹³⁴ Consultamos la versión original, escrita en español, que nos fue gentilmente enviada por Liscano el 12 de junio de 2011. La misma fue leída en el Congreso *Navegaciones y regresos. Migraciones trans-atlánticas, interamericanas y territorios literarios en devenir*, llevado a cabo en la Biblioteca Nacional del 26 al 28 de abril de 2011. En 2013 se recogió en libro publicado en Europa, junto a otros trabajos presentados en el congreso.

¹³⁵ La anécdota que Liscano cuenta en *El escritor y el otro*, ocurrida en la casa de Helena Corbellini en Colonia, termina en confesión: “escribo para tener poder. Hacia el poder los caminos son múltiples, pero no infinitos. La plata, la política, los conocimientos, la creación artística. Más preciso: no hay poder en la creación artística, sino independencia, libertad, la ilusión de pensar el mundo, y recrearlo. Destacarse en la sociedad, figurar, saltarse las barreras económicas y sociales” (Liscano, 2007c: 165). El giro posterior, en el cual ocupa un lugar dentro de la vida política del país parecería ser la manera de consagrar el ejercicio del poder, y al mismo tiempo, querer escapar de él: “para escapar del poder hay dos caminos: o se vive al margen o se tiene poder. El artista vive al margen por lo menos una parte de su existencia” (op. cit., pág. 166). El director de la Biblioteca Nacional tiene poder.

¹³⁶ Ver Anexo.

“híbrido, ni auténtico latinoamericano ni suficientemente europeo” (op. cit., pág. 3). Liscano consideró desde muy tempranamente que esto constituía una de sus fortalezas y los comentarios críticos avalaron, una vez más, la opinión.¹³⁷

Acerca del tema político Liscano menciona: “Creo que dejé de ser un militante político cuando escribí *La mansión del tirano*. Después de escribirla ya no era un militante. Porque el militante tiene que creer en cosas muy definidas. El que escribió *La mansión* es un tipo que toca muchos registros y por eso no puede creer en ninguno” (Liscano, 2007c: 84). La argumentación resulta bastante contradictoria si se toma en cuenta que la decisión de empezar a escribir ha sido todo el tiempo mencionada como un acto de fe, y que además la manifestación de opiniones en medios de prensa no siempre lo alejó de maniqueísmos propios del mundo de la política partidaria.¹³⁸ Por otro lado, y expresando su postura respecto del tratamiento de ciertos hechos de la historia reciente del Uruguay en los que estuvo involucrado de manera directa, Liscano plantea el impudor con que se están tratando en las décadas posteriores a la dictadura las experiencias con la tortura, rechazando en cierta forma la idea de que todo pueda decirse sin trabas. En concordancia con la reflexión de Primo Levi refiere lo inefable de dicha experiencia, aquello que no puede en ningún modo verbalizarse. Por la misma época en que se escribían estas declaraciones el escritor participaba de un libro de relatos, *Batallas de una guerra perdida*, de su amigo y ex compañero de prisión, Rodolfo Wolf, escribiendo el Prólogo. Aunque algunos nombres fueron cambiados, las historias de Wolf según Liscano cuentan “hechos que realmente ocurrieron” (Liscano, 2005: 7). Pero, contradictoriamente, se niega a catalogarlos como crónicas o testimonios, y fuerza su entrada a la literatura hablando de ellos como ficción – afirmación altamente discutible– sencillamente porque esto es lo que tiene valor

¹³⁷ A comienzos de la década de los noventa, Liscano expresaba acerca de sí mismo en tercera persona: “En oportunidades se ha señalado, a veces como característica positiva y otras como lo contrario, una cierta anormalidad en sus escritos. Tengo para mí que ese desvío de las rutinas de la retórica se debe al hecho de que él no pertenece a la literatura, aunque no sé si él estaría dispuesto a reconocerlo” (Liscano, 1993c: 20). Años más tarde Rosario Peyrou lo catalogaba en *Brecha* como “uno de nuestros escritores más singulares” (Peyrou, 1997: 20).

¹³⁸ En vísperas de las elecciones de 1999 (concretamente el 19 de noviembre), en las cuales fuera electo el Dr. Jorge Batlle, Liscano publicó en *Brecha* un artículo titulado “Pensamiento único uruguayo”. Allí expresaba opiniones como la que sigue, luego de haber atacado duramente la permanencia en el poder de familias como los Batlle o los Herrera, a la figura concreta de Jorge Batlle y su campaña electoral: “La Familia tiene en sus filas a representantes de la dictadura. No hay ni hubo ningún dirigente de la izquierda que haya formado parte de los cuadros de la dictadura. Pero por una rara pirueta del pensamiento, la Familia insiste en que los intolerantes son «los otros»” (Liscano, 1999d: 11). El artículo aparece además en un número del semanario que tiene en su portada una fotografía de Batlle trucada en personaje de película de terror. A la izquierda de la imagen se lee: “Una campaña de terror”. La postura militante de Liscano, en plena campaña electoral, resulta evidente.

artístico para él y porque resulta la forma de poder *rescatarlos*. Evidentemente no es este el camino literario que a Liscano le interesa para sí mismo como escritor, más allá de su incursión en el testimonio con la publicación de *El furgón de los locos*. La opinión acerca de la oleada de testimonios carcelarios de estos años, de la que Wolf participó, aparece en *El escritor y el otro*: “Se escribe sobre la represión y es publicado. Parecería que no hay nada «indecible» sobre lo que ocurrió. Esa es la imagen que se tiene. Yo también he escrito sobre lo que pasó. Sin embargo, lo que se dice es lo que está en la superficie” (Liscano, 2007c: 66).

Parecería que cierto escepticismo del presente se traslada a la mirada de aquel preso, ese que cambió, con el mismo grado de irracionalidad, la militancia por la escritura. *El escritor y el otro* insiste en afirmaciones que diferencian al escritor del colectivo vinculado a la militancia política, aunque siempre aclarando que los comentarios no encierran un juicio de valor —¿es esto posible?—. La insistencia, por lo pronto, termina sugiriendo aquello que niega. Véanse tan solo un par de ejemplos: “Eso no me hacía ni mejor ni peor que los demás compañeros” (op. cit., pág. 84); “Escribir es un modo de mirar. Eso no me hace feliz, ni mejor, ni me deja contento” (op. cit., pág. 86). Aquella superioridad romántica que el preso necesitaba sentir como manera de resistir su entorno ahora se tiñe de una modestia que también tiene un componente de construcción discursiva. En *El escritor y el otro* repite que es un pequeño escritor, que si bien sufre la escritura como los grandes artistas, nunca va a llegar a ser uno de ellos.¹³⁹ Aunque, como el propio Liscano afirma, “Nunca hay que creerle del todo, al escritor” (op. cit., pág. 158).

2. Lector salteado: el escritor de la vejez¹⁴⁰

La estructura de *Lector salteado* (2011) repite la misma propuesta que *El escritor y el otro*: constituye un conjunto de fragmentos, con relativa independencia entre sí, que siguen una laxa cronología: “Otro día” (Liscano, 2011b: 15); “Noviembre”

¹³⁹ “Porque todos los pequeños escritores sabemos que tenemos las mismas inquietudes y los mismos sufrimientos que los grandes. Eso no nos volverá grandes, nunca” (Liscano, 2007c: 154); “Yo soy un artista pequeño” (op. cit., pág. 160); “Yo solo sé que no seré nada ni nadie, y aun así sueño con que algo de mí permanecerá” (op. cit., pág. 166).

¹⁴⁰ Aunque el texto se dio a conocer en francés por Belfond, las citas remitirán siempre a la versión anterior en español, inédita, que Liscano me envió por correo electrónico en 2011 el 20 de enero de 2011. Según nos informó recientemente el escritor, la publicación en Uruguay de *Lector salteado*, seguido de *Vida del cuervo blanco* está programada para el segundo semestre del año 2014, a cargo de Planeta.

(op. cit., pág. 21); “28 de diciembre” (op. cit., pág. 58). La estructura del diario se utiliza por momentos como recurso literario. De la misma forma que se llevó a cabo en la instancia anterior, Liscano dio a conocer fragmentos de este texto antes de que fuera publicado: en los Capítulos 16, 39 y 46 se incluyen fragmentos de “El libro que falta” (2007), divulgado en *El País Cultural*; en el Capítulo 21 se introduce “Juego de manos” (2008), escrito a propósito de una exposición de trabajos manuales de Liscano en Buenos Aires;¹⁴¹ el Capítulo 23 inserta “Como un perro” (2009), relato integrado al libro *Las cartas que llegaron* en apoyo a la campaña contra la Ley de Caducidad; finalmente desde el Capítulo 34 en adelante se alternan fragmentos provenientes del ensayo “Del caos a la literatura” (2007), conferencia leída en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay y posteriormente publicada por dicha institución. En consecuencia, siguiendo un método de ensamblaje, Liscano vincula textos ya escritos en diversas oportunidades –todos ellos referidos a la cárcel– al tiempo que utiliza como hilo conductor de *Lector salteado* una serie de fragmentos vinculados a su vida en el campo, la relación con la naturaleza y con su perro,¹⁴² la experiencia con la lectura y la escritura en los albores de los sesenta años. Semejante a la función que cumplían los cuadernos en la antigüedad clásica, las “escrituras del sí” son pensadas como “logos fragmentario” (Foucault, 1989), que no obstante permiten la configuración de la unidad del sujeto. En alguna oportunidad, con la inmediatez del acontecimiento que caracteriza al diario, una noticia importante interrumpe la reflexión: “Murió Heber Esquivo. Me avisaron por correo electrónico, de noche, y me puse a llorar” (Liscano, 2011b: 79).¹⁴³

¹⁴¹ El texto *Juego de manos* (2008) plantea también la secuencia de la cronología biográfica, pero en esta oportunidad desde la relación de Liscano con el dibujo. Las diversas miradas retrospectivas de su propia vida siempre tienen en este autor la particularidad de observar a partir de un lente específico, eligiendo el punto de mira que sin embargo vuelve a los mismos temas de siempre desde distintos ángulos. De fondo, invariablemente son cronologías que versan sobre el descubrimiento del escritor en la cárcel.

¹⁴² Liscano vivió en una chacra en Melilla en el período comprendido entre 2004 y 2013. Un texto posterior a *Lector salteado* y continuación de este, *Escritor indolente*, relata el momento en que el escritor decide vender la propiedad y mudarse definitivamente a su apartamento ubicado en pleno centro de Montevideo, frente a Plaza Cagancha. Un hecho marcó definitivamente el momento de la mudanza: la muerte de su perro Valent.

¹⁴³ Las referencias a Heber Esquivo aparecen por primera vez en el Epílogo a *La mansión del tirano* (1992): “Cuando el 10 de marzo de 1985 la casi totalidad de los presos se vio favorecida por una amnistía que no me incluyó, aunque igual salí de la cárcel cuatro días después, por el camino que comunicaba la prisión con la carretera marchó, hacia la alegría de su familia y del pueblo que aguardaba a los presos, un hombrecito canoso con una guitarra más pesada que ninguna otra que jamás haya existido. En la guitarra, con letra muy pequeña, escritos a bolígrafo negro, iban mis papeles. Entre ellos *El método y otros juguetes carcelarios* y la segunda versión de *La mansión del tirano*. Debo al hombrecito canoso, Heber Esquivo, el rescate de mis escritos de la cárcel, años de trabajo. Le debo mucho más, el ejemplo de su no frecuente pureza, que no supe aprender” (Liscano, 1992: 184-185). Cuando *La mansión del tirano* se reeditó en 2011, luego de la muerte de Esquivo el 19 de junio de 2009, Liscano le dedicará una extensa

Estos nuevos fragmentos, alternados con los otros, permiten extraer conclusiones acerca de la evolución que ha sufrido la imagen que el escritor posee de sí mismo, los aspectos en los que se insiste con firmeza y aquellos que han sido revisados con el correr de los años.

Lector salteado busca ser continuación del planteo realizado en *El escritor y el otro*. “Ese libro [*El escritor y el otro*] me abrió el camino a esta reflexión, a estas cositas que escribo” (Liscano, 2011b: 18). La angustia frente a la imposibilidad de escribir retoma uno de los tópicos del libro anterior, a lo que se suman los viejos deseos de una escritura autónoma, que nada diga de la realidad. Simultáneamente, irá reapareciendo la escritura de ficción con *Vida del cuervo blanco* (2011) y otros nuevos relatos de *Oficio de ventriloquia* (2011), como “El trabajo de contar”.

En algunas oportunidades, Liscano pareciera estar respondiendo, de manera confusa y contradictoria, a quien escribió *El escritor y el otro*, así como a cierta recepción crítica que se hizo de este libro. “Sé que no digo nada y eso es la prueba de que no tengo nada para decir. Pero no escribo para decir que no tengo nada para decir. No es eso. Tampoco es que haya algo indecible” (Liscano, 2011b: 13); y más adelante, el fragmento profético del nombre que años más tarde tendrá su último trabajo, *Escritor indolente* (2013): “Teoría del escritor indolente. Es aquel que no quiere escribir, pero igual lo hace. Entonces escribe, pero no cuenta nada. Le da pereza imaginar una historia, hacerla creíble. ¿Qué escritores han sido indolentes? No lo sé. Me gustaría averiguarlo” (op. cit., págs. 57-58).¹⁴⁴ Manifiesta no conformarle plenamente su ubicación dentro de los “escritores del NO” (Blixen, 2007a: 8), con aquellos que sufren el “síndrome de Bartleby” al escribir sobre su imposibilidad de escribir, y al mismo tiempo le resulta difícil a Liscano sostener la negativa a dicha condición.

La comparación de los dos textos autobiográficos mencionados evidencia un cambio de actitud: mientras en *El escritor y el otro* la ironía aplicada a sí mismo cumplía un efecto autodestructivo, en *Lector salteado* el yo expresa el deseo de que la

nota en su homenaje. Ignacio Bajter menciona que Liscano ha guardado con afecto en su archivo privado un comentario que Esquivó le hiciera en la cárcel a propósito de la lectura de *La mansión del tirano*, un texto “cálido, bastante arrabalero y originalísimo que escribe por única vez alguien de *la mersa* que no dedica tiempo a escribir” (Bajter, 2013: 38) (cursiva en el original).

¹⁴⁴ *Escritor indolente* consta de tres partes: la primera, homónima, constituye la escritura del yo, confesional y reflexiva, que versa sobre la vida del sujeto que escribe y la relación con su oficio; la segunda, ya mencionada en varias oportunidades, se titula “El trabajo de recontar, novela no escrita” y constituye una reescritura ampliada del relato publicado en 2011, “El trabajo de contar”. La última parte, “Vida del señor L, copista, contada por Rododerio Azul Junior”, ligada en su geografía al texto anterior – ambos se sitúan en el pueblo San Bartolón/Porquerizas – y compartiendo algunos personajes, se integra a los cuestionamientos sobre la narración, sobre la relación entre escritura y referente, al tema del plagio.

destrucción dé paso a la reconstrucción, a la manifestación de una nueva sensibilidad. “Hay que vivir” (Liscano, 2011b: 50) en lugar de imaginar recurrentemente el suicidio, y esto implica reubicar el papel de la literatura en la vida: “Escribo porque estoy vivo; no escribo para vivir. Si dentro de cincuenta años alguien lee esto y siente que le dice algo, entonces quiere decir que yo he vivido” (op. cit., pág. 50). La sensación de llegar a la vejez necesita acompañarse de la comprobación de un camino recorrido, de objetivos cumplidos, de un proyecto de vida que valió la pena. Si no, para qué todo.

Como en el “Diario de la cárcel”, la escritura no ficcional organiza proyectos inconclusos, los rotula para que de esta manera logren estar un paso más cerca de su concreción. Tal el deseo de hacer “una versión masculina de *La más fuerte*” (op. cit., pág. 12) de Johan August Strinberg (por el momento no dada a conocer), o la realización sí de *Vida del cuervo blanco*, que se presenta a continuación de *Lector salteado* y que busca sustituir el referente real por fuentes literarias. La forma en que Liscano hará ficción a partir de este momento es habiendo encontrado la manera de crear en base a una técnica aplicada: la del escritor que reelabora por boca de sus personajes –en este caso, el cuervo blanco– diversas obras literarias, de tal forma que la creatividad esté dada en las variantes a lo dado por la tradición. Elige como fuentes un conjunto de lecturas que él valora, los maestros a los que admira. Liscano vive el retorno a la ficción como un gran logro: “El cuervo, aunque no llegue a ninguna parte, es de lo mejor que me ha pasado en mucho tiempo” (op. cit., pág. 82).

Las dos partes que constituyen el libro –*Lector salteado* en primer lugar, *Vida del cuervo blanco* luego– parecieran responder a una necesidad de poner en diálogo dos líneas de escritura: por un lado la reflexión en torno a la búsqueda identitaria, y por otro la literatura como forma de evadir dicha reflexión, en la medida que el juego con el lenguaje evita momentáneamente la angustia de vivir. El primero dolido y crítico. El otro, en actitud distante e irónica con la palabra y la tradición literaria.¹⁴⁵ “Esa manera de concebir en forma paralela la creación y la reflexión sobre ella en lugar de reforzar la diferencia entre ambas, paradójicamente, tiende a anularla, porque hace visible de qué manera la narración está cargada de pensamiento y la reflexión necesita de la narración (Blixen, 2013a: 22). La misma estructura se repite en su trabajo posterior, *Escritor*

¹⁴⁵ La figura del cuervo funciona como metáfora del escritor, por tener voz propia y ajena a la vez al contar historias que no le pertenecen, y sin embargo hace propias al reescribirlas. De la “poética del doble” (Chiappara, 2011: 190), desarrollada en *El escritor y el otro*, ahora Liscano hace literatura: “El cuervo tiene una presencia constante, siempre está a mi lado. Lo pienso, hablo de él, me compadezco de su pobre vida” (Liscano, 2011b: 101).

indolente (2013), con la diferencia de que la introspección parece repetirse y agotarse y el juego, en cambio, multiplicarse.

El tema del desdoblamiento se maneja desde el comienzo de *Lector salteado*, lo cual también transforma este texto en una continuación de *El escritor y el otro*. Los años de creación se suceden: si en 2005 Liscano termina de escribir este último, ese es el momento en que comienza *Lector salteado*.¹⁴⁶ Elige además una estructura que abre y cierra el libro con un diálogo entre el escritor y el otro, y para completar el juego de espejos, la figura del lector comienza a ocupar un lugar a partir del título elegido, un mirar hacia el punto de llegada de la comunicación cuando en el texto de 2007 la atención se centraba en el punto de partida, el momento de la escritura. ¿Quién es ese *otro* con el que el yo dialoga, esa conciencia que dice aquello que no se puede decir, ese *abogado del diablo* que intenta desestabilizar el nuevo proyecto de vida en construcción?

El título ha sido extraído de un texto de Macedonio Fernández, del cual además se extrae el epígrafe: “Al lector salteado me acojo”.¹⁴⁷ También en el Capítulo 39 el autor explicita la intención de que se establezcan conexiones con este escritor de vanguardia, para quien –como él– la actividad lúdica con la literatura constituye un punto fuerte: “Sigo con el cuervo. Releo (salteado) a Macedonio Fernández. Me divierto. Yo soy un lector salteado desde hace años” (Liscano, 2011b: 70). El comentario apunta tanto a una experiencia propia de lectura, elogiosa del autor que admira, como a su capacidad crítica como lector, y junto a esto, la necesidad del escritor de una lectura *cómplice*, dispuesta a otorgarle al texto el potencial que merece, sin quedarse en las lecturas lineales del “lector seguido”.¹⁴⁸ A pesar del transcurso de los años, Liscano mantiene la exigencia de apelar a un lector entrenado, que se encuentre a

¹⁴⁶ El texto culmina: “Melilla, 2005-2010” (Liscano, 2011b: 109).

¹⁴⁷ El texto “Al lector salteado” de Macedonio Fernández forma parte de *Museo de la novela de la eterna*. Cabe aclarar no obstante que *Lector salteado* no fue el título que abrigó el proyecto desde el comienzo. Todo indicaría que, como en otros casos, las correcciones se sucedieron: “*Microcosmos*, es el título provisorio que le he puesto a lo que de vez en cuando escribo” (correo electrónico que me fue enviado el 13 de julio de 2009); o *Fragmentos para hacer que el tiempo pase* (título que aparece en una versión anterior del texto, a la que accedí el 20 de febrero de 2012).

¹⁴⁸ En la versión consultada del texto de Macedonio Fernández, las notas de Ana María Camblong ayudan a aclarar estos conceptos: “el lector seguido es aquel rutinario de la vida cotidiana que transpone ingenuamente sus ordenamientos ininterrumpidos y tranquilizadores a sus experiencias artísticas, falacia inaceptable para la estética macedoniana”. En cambio el “lector salteado no ejerce una actividad curiosa de final, sino un recorrido que hace sus propias búsquedas, elige sus propios criterios, se mueve en el texto con autonomía, es atópico (no está en ningún lugar y está en todos), esacrónico (no se puede mensurar su tiempo), pone en juego su deseo y trabaja intensamente” (Fernández, 1996: 119).

la altura de lo escrito. Por otro lado, la idea del “lector salteado” cobra especial relevancia dentro de un texto que por su estructura se configura en fragmentos, y que antecede a *Vida del cuervo blanco*, que podría definirse como un *picoteo* de lecturas por diversas obras literarias: *La odisea*; *Moby-Dick*; *Tarzán*; “Los siete mensajeros” de Dino Buzzati; “En el bosque” de Ryunosuke Akutagawa, por mencionar solo algunos títulos.¹⁴⁹

De la misma manera que la expectativa de lectura de *Vida del cuervo blanco* pasa por quien sepa establecer las conexiones entre las reescrituras y los textos de origen, Liscano da por sabido en *Lector salteado* que su historia de vida ya resulta lo suficientemente conocida como para que ciertas explicaciones no sean necesarias: “Yo estaba en la cárcel. Era una cárcel rara” (Liscano, 2011b: 6). En el ensayo “El lenguaje de la soledad” (2000) había expuesto las condiciones en que vivieron los presos políticos en el penal de Libertad: “Era una cárcel rara, una especie de reino negativo del logos. [...] La cárcel era rara porque la represión allí dentro era poco visible, era silenciosa, era violenta, y era muy efectiva” (Liscano, 2000b: 25). En aquella oportunidad el escritor desarrollaba el tema para un público no familiarizado ni con su historia de vida ni con el contexto político y social del Uruguay durante los años de dictadura –el ensayo se expuso inicialmente en un congreso en México–. En 2011, en cambio, año en que se publica *Lector salteado*, la “cárcel rara” ya no necesita ningún tipo de explicación. En otra oportunidad, expresa: “me he empeñado en recuperar unos papeles que me quitaron en la cárcel hace veinticuatro años” (Liscano, 2011b: 7). Quien haya seguido la trayectoria literaria del autor –que en definitiva es para quien parece escribirse a esta altura– sabrá comprender la ironía de esa rareza; sabrá entender que el robo de los papeles se refiere al primer manuscrito de *La mansión del tirano*. Incluso las escasas referencias temporales que el texto va brindando permiten establecer conexiones con la biografía del escritor, que el lector entrenado en su obra conoce. Por ejemplo, en los últimos capítulos Liscano plantea el hecho de que se le ha ofrecido un cargo político, y que ha aceptado.

En *Lector salteado* se hace explícito el nombre del autor –“Morirte. Es lo mejor que podés hacer, Liscano, morirte” (op. cit., pág. 4)–, cumpliéndose el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 2008). Desde el comienzo el texto se sitúa en las fronteras de

¹⁴⁹ Sobre la relación entre la literatura de Liscano y la obra de Macedonio Fernández ver el artículo de Carina Blixen “Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas” (2013).

la ficción, en las escrituras del yo. El propio Liscano realiza diversas referencias a la naturaleza de estos escritos, a su ambigüedad genérica y a la función que cumplen dentro de su literatura desde un lugar cada vez menos periférico.

Después de *El escritor y el otro* he seguido escribiendo breves reflexiones: el paisaje del campo (donde vivo), la niebla de la mañana, la convivencia con mi perro (“converso con el perro que siempre va conmigo”),¹⁵⁰ el recuerdo persistente del ideal de pureza que tuve en la adolescencia, la entrega como única forma de victoria alcanzable. Es decir, algo fuera de la literatura, sin pretensiones. Pero, a la vez, vanidosamente, con la pretensión de decir que lo único que se busca es la armonía, que nunca se consigue. Se puede lograr, sí, que es eso lo que se busca, aunque no se lo alcance.¹⁵¹

Los comentarios muestran, durante la gestación de *Lector salteado*, la inseguridad de no saber cómo clasificarlo, de considerarlo en los márgenes de la literatura, y por lo tanto ir probando el valor que se le asigna en función de la recepción de algunos fragmentos. En el discurso del escritor no parecen tener ningún valor literario, salvo que la opinión *especializada* diga lo contrario. No obstante, el grado de exposición de la vida propia que exige todo relato autobiográfico parece no generarle gran conflicto a un escritor que ha resuelto hacer literatura de su propia vida. Liscano sabe que mientras él está buscando recuperar los manuscritos robados en la cárcel otros, en una tarea titánica, luchan por encontrar cuerpos de detenidos desaparecidos. La “inmoralidad de la intención” (Liscano, 2011b: 9) continuará y se hará pública el 15 de febrero de 2007, fecha en la que el semanario *Brecha* dio a conocer una carta abierta de Liscano dirigida al militar que le quitó los papeles. En otras oportunidades menciona la escritura de *El furgón de los locos* como un estriptís de su propia vida, al referirse explícitamente en este libro a la experiencia con la tortura. Es decir, la reflexión acerca de los riesgos que puede tener el manejo público de lo privado no impiden que el escritor de todas maneras opte por la vía de la exposición. También esto ocurre en *Lector salteado*, que se origina en el espacio de lo íntimo y luego se da a conocer, o se crea para hacerse público construyendo un simulacro de lo íntimo: “El diálogo íntimo no avanza. Pero no se trata de avanzar sino de mantener vivo el contacto con el origen, con la palabra, con la escritura. Esto, que no es un hecho público, como sí son los libros, justifica sentarse y avanzar unas líneas sobre la página” (op. cit., pág. 14).

Para Liscano, las escrituras del yo continúan cumpliendo en los años de elaboración de *Lector salteado* la función de ser el contralor de la ficción, aquel espacio

¹⁵⁰ Reescritura humorística del verso del poema “Retrato” de Antonio Machado: “Converso con el hombre que siempre va conmigo”.

¹⁵¹ Correo electrónico que me remitió Liscano el 13 de julio de 2009.

que intente brindarle el *justo valor* a lo que escribe. Claro que este mismo espacio se transforma muchas veces en el lugar indicado para que se produzcan los desbordes del yo, la soberbia a la que tanto le teme. En otras oportunidades –al igual que ocurría en el “Diario de la cárcel”– organiza los proyectos en marcha, se jerarquizan próximas publicaciones: “Hace años escribo algo que he llamado «El trabajo de contar». Lo empujo de a ratos. Me divierte contar historias inconexas que un posible lector disfrutaría al descubrir que tienen una conexión” (op. cit., pág. 102). Finalmente, estos textos no ficcionales contrarrestan la incapacidad de escribir ficción, aunque sentando las bases de lo que el escritor considera que debe ser la literatura.

Uno de los objetivos de *Lector salteado* es desarrollar la idea de lo que Liscano ha dado en llamar “escritura creativa”. Los comentarios al respecto pretenden obtener alcance conceptual, desarrollar teoría, en un registro similar al de los fragmentos excluidos de *La mansión del tirano* y editados en la publicación de la novela de 2011:¹⁵²

La escritura creativa no es un punto de llegada. Es un sitio entre el lenguaje no literario y algo que está más allá de lo escribible. Lo que no se puede escribir queda fuera de lo pensable. La escritura creativa es territorio sin reglas aparentes, sitio fronterizo. [...] Todavía son textos literarios, pero han abandonado parcialmente algunas de las tradiciones y las formas literarias, y se han integrado a la tradición de quienes no pueden seguir ninguna (Liscano, 2011b: 53).¹⁵³

La aspiración de hacer literatura desde los márgenes ya se había evidenciado en el “Diario de la cárcel”, cuando Liscano quería escribir un mapa de palabras en lugar de textos literarios pautados por las normas de la tradición. Pero a diferencia de las primeras escrituras del yo, en *Lector salteado* existe una conciencia de que también el *sí mismo* constituye una construcción discursiva y una ilusión de unidad frente al caos de lo real: “Se escribe para ver si se consigue llegar, trabajosamente, a una palabra muy corta: yo” (Liscano, 2011b: 24). En tiempos en que se habla de la historia como relato construido (De Certeau, 1975; Darnton, 1978) Liscano reflexiona acerca de la ingenuidad que resulta creer que se puede contar *la verdad*: “Todo lo que cuenta *El furgón* es verdadero, pero está organizado literariamente. Entonces hasta yo sospecho de la verdad. Digo: este es mi cuento, así lo siento, así vivo hoy lo que entonces pasó” (op.

¹⁵² Me refiero a los “Originales de *La mansión del tirano* dejados fuera de la versión definitiva”. En la publicación de 2011 se incluyeron a continuación de la novela.

¹⁵³ La reflexión sobre este punto continúan en *Escritor indolente* (2013).

cit., pág. 62).¹⁵⁴ Los textos autobiográficos que el autor en algún momento creyó *transparentes* ahora se ven como parte del juego creado por la literatura, como construcción literaria del escritor, que demuestra tener la capacidad de ir desnudando las zonas que le interesa mostrar de sí mismo. El “otro” ha desaparecido de la escritura, curiosamente cuando el Liscano no escritor afianza su lugar en la vida pública. Como si ambos carriles funcionaran de manera independiente.

El recuerdo de la experiencia carcelaria también se asume, finalmente, como construcción discursiva. El ensayo “Del caos a la literatura” (2007), referido a ese período de surgimiento del escritor, se reescribe casi sin variantes en *Lector salteado*, aunque en el segundo párrafo agrega: “El relato que me hago sobre mí mismo dice que dejé de ser quien era más o menos en 1982-83, cuando me convencí de que era escritor” (Liscano, 2011b: 63). Y más adelante: “no sé separar mi vida del relato sobre ella que me cuento a mí mismo. Entiendo que esto es una idea de ahora, de Liscano el escritor, y quizá todo fue diferente a como me lo digo” (op. cit., pág. 63). Aceptando que la cárcel no tuvo lo acontecido a posteriori, a modo de magma, asume por momentos que ha existido en él la imposibilidad de renovar la reflexión, de ir más allá de aquel origen. De ahí que el escritor necesite continuar presentándose, una y otra vez, como el ex preso que se hizo escritor. La reedición de *La mansión del tirano* (2011) con notas del autor asume el rol de homenaje a esos treinta años que giraron en torno a las mismas preocupaciones.

La publicación en conjunto de *Lector salteado* y *Vida del cuervo blanco* propone la dupla texto reflexivo/texto ficcional, como si de esta manera se garantizara una escritura que se hizo a conciencia. Dupla perfecta que además se literaturiza: “*Vida del cuervo blanco* es mi parte diurna. Esto que aquí escribo es cosa de la noche” (Liscano, 2011b: 90). El primer texto da cuenta del proceso de elaboración del segundo, estrategia que permite realizar el seguimiento de la *cocina* de la creación, antes de acceder al texto

¹⁵⁴ Liscano transforma las experiencias de vida en relatos aprendidos, de tal forma que la misma anécdota se expresa de maneras muy similares en distintos contextos. Como si la forma de concebirse transcurriera por una etapa de reflexión que luego se solidifica. Cuando en la entrevista realizada el 26 de diciembre de 2011 hace referencia a la reescritura de *Moby-Dick* para *Vida del cuervo blanco*, menciona que la novela “causó que estuviera un año sin hacer nada. Me ahogué con la ballena”. En *Lector salteado* había escrito: “He abandonado el cuervo. Intenté reescribir *Moby-Dick* y casi me ahogué” (Liscano, 2011b: 55). Algo similar ocurre con el relato de la anécdota de por qué no incluyó “En la colonia penitenciaria” de Kafka en las páginas de *Vida del cuervo blanco*, referido en *Lector salteado* y en la entrevista.

literario.¹⁵⁵ El punto de partida elegido es el siguiente: “No escribo ficción por dos motivos. Uno: porque no tengo nada para decir. Dos: porque ya no soy capaz de creer en la historia que estoy contando” (op. cit., pág. 30). Luego, en el Capítulo 18 –julio de 2007– el yo *descubrirá* la fábula de Tolstoi que originará *Vida del cuervo blanco* y entonces la reflexión acerca de su historia de vida –por lo general extraída de textos escritos con anterioridad: “Juego de manos”, “Como un perro”, “Del caos a la literatura”– se alternará con breves fragmentos referidos al tiempo de escritura de la novela en proceso.

La tarea de Liscano traductor, de la cual poco se ha dicho (que traduce a Strinberg, que reflexiona sobre la imposibilidad de leer a Homero a través de traducciones españolas) se combina con otra forma de la traducción, la reescritura de los textos consultados para la elaboración de la novela, movimiento que provoca en muchos casos el paso del español estandarizado al español coloquial del Río de la Plata.¹⁵⁶ “Esta es *otra forma* de la traducción en el marco de la propia lengua. Un tipo de traducción interna” (Rocca, 2012: 132).¹⁵⁷ La primera parte de *Lector salteado* abunda en referencias a escritores que Liscano ha tomado como modelos, ya porque forman parte del proyecto de elaboración de *Vida del cuervo blanco*, ya porque aparecen como lectura del momento o recomendación. “Lo bueno que tiene la historia del cuervo es que me obliga a releer a Balzac, a José Mármol, a Goethe, a Poe, a Darío, a Borges, el *Diario* de Colón, a Kafka, a Dante, a Kleist, a José Eustasio Rivera, a Acevedo Díaz, a Rodó” (Liscano, 2011b: 52). El despliegue bibliográfico pretende además romper con los cánones de la *literatura culta* al introducir a Tarzán, e incluso sugerir el deseo de utilizar historias de Corín Tellado. Respecto de la referencia a Julien Gracq y su novela *El mar de las Sirtes*, el relato de las naciones enfrentadas durante siglos, que han

¹⁵⁵ Si bien en el Capítulo 61 Liscano se pregunta cuál de las dos partes debería ir primero, opta por abrir con *Lector salteado*. La lectura de *Vida del cuervo blanco* queda pautada por el propio escritor.

¹⁵⁶ Como ejemplo de este cambio de registro, véase uno de los fragmentos de *Vida del cuervo blanco* que reescribe la historia de *Moby-Dick*, novela evidentemente leída por Liscano en una de sus traducciones al español: “«Escuchá, Mostaza, para mí la Ballena Blanca es una muralla que me rodea, me hostiga, me aplasta. Hay en ella una fuerza insultante, una malicia que la anima contra mí. Vos no me hables de venganza. El que me ofende ya sabe que va a contar con mi venganza, sea quien sea. Pero, ¿no están todos de mi parte en esta cuestión de la Ballena Blanca? Mirá a Cara de Lluvia, se está riendo. Mirá al chileno, bufa nada más que de pensarlo. Porque, ¿de qué se trata? De llevar algo hasta el fin, nada de proezas. Ah, ya veo que estás confuso. Pero, ¡hablá, decí todo lo que pensás de mí!»”(Liscano, 2011b: 213).

¹⁵⁷ El artículo de Pablo Rocca “La traducción vanguardista como contrabando-hormiga (Borges, Bandeira, Pereda Valdés)” (2012) menciona este aspecto de la reescritura como traducción a raíz de las modificaciones que Jorge Luis Borges le hiciera a sus tres primeros libros de poemas, buscando progresivamente un castellano estándar. No obstante, creemos que la conclusión puede también aplicarse al caso referido.

olvidado los motivos de la guerra pero continúan sufriendo sus atrocidades, entabla estrecha relación con el daño moral que continúan sufriendo las víctimas de nuestra dictadura a pesar del transcurso de las décadas, y en el caso particular de Liscano la búsqueda infructuosa de sus papeles robados.¹⁵⁸

En otras oportunidades, los intertextos remiten a la propia obra del escritor. El comienzo de *Lector salteado* sugiere el conjunto de relatos de *Oficio de ventriloquia* titulado “Muertes” (2011); esa muerte que observa, que mide, que prueba cuándo atacar. Pero mientras en *El escritor y el otro* parecía no encontrarse salida al sinsentido, y la idea del suicidio volvía una y otra vez como solución al dolor de la existencia, en el texto de 2011 el yo apuesta a un nuevo proyecto, la vida en el campo y la atención puesta sobre las pequeñas cosas cotidianas:¹⁵⁹ “la vida en la chacra se ha transformado en un proyecto, sin proponérmelo” (Liscano, 2011b: 53). De alguna manera constituye una respuesta a aquel que creó *El escritor y el otro*. Frente al sinsentido, posee ahora la energía para generar un movimiento, un cambio en pro de la vida.

La estilización e idealización de la vida rural construyen una mirada respecto de lo real que mucho tiene de literaria. También los sueños que Liscano introduce en algunas oportunidades resultan construcciones metafóricas de los motivos que se repiten en su literatura: “Alguien me devolvía los papeles de la cárcel. [...] Enseguida me ponía a leerlos y me daba cuenta de que no eran míos. No entendía por qué me habían entregado los papeles de otro, pero a la vez *sabía* que eran los míos” (op. cit., pág. 9). En otra oportunidad: “Anoche soñé con un texto que seguía el orden de la naturaleza. El texto era como el pasto, crecía sin pretensiones, estaba lleno de detalles, de ramificaciones” (op. cit., pág. 23). Buscando quizá las reminiscencias felisbertianas en

¹⁵⁸ Aunque, según su testimonio, la novela le fue recomendada a Liscano en París, años después de la publicación de *La mansión del tirano* en 1992, resulta curiosa la casualidad de que dos de las ediciones en español del texto de Gracq –la de De Bolsillo y la de Galaxia Gutenberg– tengan, como la primera novela de Liscano, cuadros de Giorgio De Chirico en sus portadas. Cabe recordar además que el cuadro “Melancolía y tristeza de una calle” integra la galería de arte que el protagonista Hans recorre en el Capítulo VIII de *La mansión del tirano*.

¹⁵⁹ Dentro de esta nueva estética que Liscano propone menciona su admiración a Giorgio Morandi, “pintor de cosas vulgares que en sus cuadros adquieren una jerarquía que nunca les hubiéramos asignado” (Liscano, 2011b: 74), y, no por casualidad, admirador de De Chirico. Es decir, el autor va generando una red de artistas que rodean su obra, aquellos que él admira y pretende sean la “Tradicción de un escritor de pocos libros” (2013). Esta idea se sumaba a la del “libro que falta”: convicción de que uno escribe con el fin de tapar un hueco que la tradición aún no ha llenado, para decir algo que no se ha dicho hasta el momento. Más que el resultado de concluir esta ilusión, lo que importa es el impulso de llevar a cabo el acto de la escritura. El tema fue desarrollado en “El libro que falta”, publicado en *El País Cultural* en setiembre de 2007, durante el período de elaboración de *Lector salteado*. Luego se incluyó en *Oficio de ventriloquia 2* (2011). Finalmente, Liscano expuso en la entrevista incluida como Anexo su “elogio del plagio” (Blixen, 2013a: 50) a propósito de *Vida del cuervo blanco*.

las imágenes elegidas¹⁶⁰ el sueño confirma que “su contenido es, entonces, un cumplimiento de deseo, y su motivo, un deseo” (Freud, 1989: 139). En este caso, un viejo deseo, pues la obsesión por “expresar la simultaneidad de los hechos con palabras” (Liscano, 2011b: 24) y que el resultado fuera un mapa remite a lo expresado al comienzo del “Diario de la cárcel”. Solo que en *Lector salteado* la ingenuidad del novel escritor deja paso al descreimiento: “Claro que todo era en vano. La palabra nunca expresará la simultaneidad. Se lee de izquierda a derecha, de arriba abajo (*sic*)” (op. cit., pág. 24).

La carta de presentación es decir “Vivo en el campo” (op. cit., pág. 5). El dato no solo da a conocer un hecho de la realidad –Liscano vivió en una chacra en Melilla de 2004 a 2013– sino que, como mencionábamos, se transforma en fuente de un giro estético que el autor pretende generar en su literatura. Los capítulos de *Lector salteado* recorren estados de la naturaleza, días de lluvia y otros de sequía, estaciones diversas del año, especialmente noches de invierno. “La noche es un árbol” (op. cit., pág. 72), lo contiene todo.¹⁶¹ Si bien el artista continúa la reflexión acerca de su condición de ser un no integrado a la sociedad, el campo le otorga un entorno claro, con preocupaciones *de verdad*: entorno que reclama la permanente presencia del yo en las tareas prácticas y lo aleja de su ensimismamiento. Entre dichas tareas se destaca Valent, que “impone obligaciones, costumbres, horarios. También exige afecto. Es algo nuevo para mí, hablar con un perro, salir a caminar con él, atender sus exigencias” (op. cit., pág. 13).¹⁶²

¹⁶⁰ “En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. [...] no sé cómo hacer para germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesías. [...] Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad” (Hernández, 1988: 67).

¹⁶¹ El árbol constituye un símbolo importante en *La mansión del tirano*. Ver el trabajo que realizamos como “Estudio preliminar a *La mansión del tirano* anotada por el autor” (2011).

¹⁶² Valent, un weimaraner que acompañó a Liscano hasta marzo de 2013, se transforma en símbolo dentro del texto, se *literaturiza*. “El perro está inquieto, aburrido, quiere que lo atienda. Le hablo, le digo que me comprenda, que no puedo dedicarle tiempo, que me ayude. Se tranquiliza. Creo que me conoce” (Lisbano, 2011a: 16). Al igual que ocurre con el campo, se le atribuyen características ideales, lugares comunes que lo muestran como el mejor amigo del hombre y un ejemplo de fidelidad. En cierta forma, también representa la renuncia al diálogo con otro y una manera del encuentro con uno mismo. La anécdota carcelaria que Liscano titulara “Como un perro” (2009) y que luego se incluye en *Lector salteado* transforma el insulto de un mayor del ejército –que lo llama de esta manera por no tener familia ni a nadie en la vida– en existencia superior, en sabiduría: ““El temor al dolor y al castigo es ancestral, ayuda a la sobrevivencia del animal” (op. cit., pág. 45). También el perro es metáfora del escritor: “Desde entonces, en momentos difíciles, siempre me digo: «Liscano, sos como un perro». [...] Debo la solución a aquel mayor del ejército que disfrutaba insultándome en la celda. No sé si vive ni cómo se llama. A veces tengo la fantasía de encontrarlo para poder decirle: –Mayor, yo soy el perro que usted me ayudó a inventar. Se lo agradezco” (op. cit., pág. 48). Juega con el conocimiento que le brinda manejar el *final de la historia*: saber que efectivamente se transformó en ese escritor reconocido que en la cárcel proyectaba. En cambio, ¿qué fue de la vida de aquel hombre ejerciendo su poder desde las sombras de una celda?

El deseo que rige la escritura es el de encontrar la armonía con el entorno. Liscano sabe que su historia proviene de otros ámbitos, que la distancia del que mira su alrededor para reflexionar acerca del lugar que ocupa en él confirma la no pertenencia: “yo no soy chacarero. No nací en el campo, no me crié aquí. Soy un hombre de la ciudad que vive en el campo. Me cuesta no ser impaciente” (op. cit., pág. 6). Aunque a la vez, el yo necesite justificar literariamente las razones por las cuales su propia historia de vida le permite entender de qué se trata:

Viviendo lentamente se puede llegar a la paciencia, aunque no es seguro. Hace muchos años yo era más paciente que ahora. Entonces también vivía en el campo, aunque no me daba cuenta de que todo lo que me rodeaba era campo. Yo estaba en la cárcel (op. cit., pág. 6).

La experiencia en Melilla redime la experiencia carcelaria, puesto que en esta nueva oportunidad Liscano eligió el entorno y lo disfruta. Establece además la conexión entre sus orígenes familiares y el campo, como si aquella convicción de ser de la nada lo que uno se propusiera en esta oportunidad necesitara reconocer, al iniciarse la vejez, marcas de origen.¹⁶³ La vuelta a este ambiente propone el fin de una vida de extrañamiento con el lenguaje y la manera de lograr que no solo el proceso de la literatura, sino también el de su propia vida, cierren –por lo menos en el papel– un círculo perfecto. A su vez, el método elegido de escritura cobra otro sentido a la luz del funcionamiento rural: “Recordar que solo vale el trabajo continuado, disciplinado, diario. Los trabajos diarios se acumulan y a largo plazo uno ve la pequeña colina que se construyó sumando días y días de labor” (Liscano, 2011b: 21). Si la escritura genera la intranquilidad de un libro que siempre falta y faltará –“El libro que falta” (2007)– en el campo, en cambio, el funcionamiento es concreto, reparador en lo práctico y en lo simbólico, a veces grupal. El leit-motiv de *El escritor y el otro*, la noche, en el campo

Vinculado al motivo del perro, Liscano eligió como portada para la edición mayo-junio de 2011 de la revista francesa *Espaces Latins* un dibujo, en el que se observa una línea gruesa de color rojo, trazada de forma diagonal, sobre la que camina un perro en dirección ascendente seguido de un hombre. Sobre la parte inferior izquierda del dibujo puede leerse una leyenda que dice: “A donde vaya el perro”. La relación con Valent implicó el haber echado raíces, la revisión de aquel viejo proyecto de no tener hijos para dedicarse exclusivamente a la literatura. Finalmente, en la primera parte de *Escritor indolente* (2013) Liscano cuenta el proyecto de escribir un texto titulado “Conversaciones con Valent”, integrado a *El trabajo de recontar*, que abandona luego frente a la muerte del amigo fiel, ocurrida el 17 de marzo de 2013: “Por dos razones: por respeto a la memoria de Valent y porque el señor L no puede tener con su perro las mismas conversaciones que yo he tenido con V” (Liscano, 2013c: 58). El relato de esta muerte probablemente sea el pasaje más entrañable de *Escritor indolente*.

¹⁶³ “Mi familia era del campo, y mis abuelos, mis padres, mis tíos, usaban palabras que no eran propias de la ciudad. [...] Mi problema con el lenguaje y con la vida comenzó cuando empecé a dejar el mundo en que había pasado la infancia, que era el que yo dominaba, donde me sentía seguro” (Liscano, 2011b: 66).

transmite la pequeñez del ser humano frente a la naturaleza –nuevamente un tópico de corte romántico– pero para confirmarle que cada cosa se encuentra en su sitio. La nueva estética que Liscano pretende aplicar a su literatura es la de “contar pequeñas cosas. Lo mismo me pasa con la lectura. Me cuesta dejarme convencer por historias llenas de hechos interesantes. Prefiero cosas pequeñas, lentas cotidianas” (op. cit., pág. 18). En el Capítulo 17 la reflexión general sobre la tarea de escribir da lugar a un cierre referido a cuestiones de la vida práctica –“Hubo sesenta heladas este invierno. Se quemaron los hibiscos, la estrella federal” (op. cit., pág. 29)–, como si este movimiento hacia lo minúsculo pusiera las cosas en su nueva escala de valores. A la hora de dejar la chacra Liscano escribe: “Vivir en el campo ha sido de las experiencias más importantes de mi vida. Creamos un lugar hermoso partiendo de la nada. Debimos trabajar mucho, aprender, inventar, crear” (Liscano, 2013c: 50). Como el oficio de escritor.

El caso de “El trabajo de contar”, del cual se hace su primera mención en el Capítulo 62 de *Lector salteado* –y que podría considerarse uno de los textos más importante de esta última etapa– muestra cómo las “pequeñas cosas” (la vida de pueblo, los personajes mínimos) son un pretexto, como siempre, para jugar con el lenguaje a partir de una intrincada red de movimientos intertextuales. Los *nuevos* motivos que brinda el entorno se adecuan perfectamente al viejo proyecto de hacer literatura a partir de lo fragmentario y lo *trabado* del mundo. Es decir, aunque la realidad rural cumpla la función de iniciar una nueva etapa, reconstruir la vida y permitirle volver a escribir ficción, lo cierto es que a nivel estético los objetivos parecen seguir siendo los mismos, aunque Liscano busque convencernos de la profundidad de los cambios.

Como el escritor responde a una lógica diferente que la que regula la vida rural, entonces una de las maneras de incorporar el campo a la escritura es tomándolo como recurso literario. Por otro lado, el incremento de los dibujos y las manualidades será la manera de combinar el trabajo manual, que tanto admira en los chacareros, con el arte de siempre. Si al principio esta actividad funcionaba solo como divertimento –“No sé dibujar, pero me paso el día haciendo dibujitos con tinta china, armo cajitas de papel, las pinto. Hago libros artesanales” (Liscano, 2011b: 21)–, luego irá cobrando relevancia como actividad artística. No debe olvidarse que la encuadernación, por ejemplo, constituyó una actividad ejercitada desde la prisión.

Liscano menciona en diversas oportunidades cómo la experiencia anormal con el lenguaje que le proveyó la cárcel invadió el uso habitual de las palabras. Luego, ya en

libertad, la sensación de falta de compromiso de las personas con el lenguaje, el despilfarro de palabras dichas porque sí, sin tener en realidad nada para decir –aspecto analizado en “El lenguaje de la soledad” (2000)– trasladó el enrarecimiento carcelario a la vida en libertad. El campo parecería reivindicar el registro del lenguaje coloquial, los intercambios que desde su simpleza tratan las cuestiones relevantes del quehacer cotidiano. “Rocha corta el pasto con el tractor. Hablamos un poco. Que la máquina de cortar pasto esta semana se rompió tres veces, que la radio anuncia lluvia, que habría que empezar a pensar desde ya en la leña para el invierno que viene” (Liscano, 2011a: 22-23). Así también el campo recupera la relación con los objetos, prácticamente inexistente en la cárcel y en la etapa posterior a ella:¹⁶⁴ “Aquí en el taller que fue cámara de frío tengo cosas que me gustan. [...] Me da paz verlas en su sitio, como si obedecieran a una ley de gravedad propia, manteniendo siempre su distancia” (op. cit., pág. 74).

La pregunta que Liscano no formula en *Lector salteado* pero que de alguna manera parecería explicar el impulso de su escritura tiene que ver con la importancia atribuida a los logros de una vida ya recorrida en su mayor parte. Junto a esto, qué costo posee haberse atado a un lugar propio y a un reconocimiento social. ¿Se mantiene la vigencia de aquel Liscano provocativo que describiera Ana Inés Larre Borges, con raíces “en una biografía de la intemperie” (Larre Borges, 1997: 20)? *Lector salteado* pareciera ser el reconocimiento de que esa etapa llegó a su fin. En primer lugar porque reconocerse socialmente como escritor sujeta al aval ajeno, y Liscano lo sabe. Antes, observar con desdén el reconocimiento llevaba implícita la seguridad de quien no tiene mucho que perder. En 2011 las preocupaciones del reconocimiento corren el riesgo de negar el para qué de la escritura fundamentado durante años, es decir la escritura como autoconocimiento, como salvación, como búsqueda identitaria. “Quisiera no caer en la torpeza, no ser dominado por el interés de lo minúsculo, de los pequeños rencores y la vanidad. Despojarme de intereses que traban el pensamiento, entorpecen la reflexión. Uno vive dominado por lo menor, lo espurio, lo inmediato intrascendente” (Liscano, 2011b: 31). Liscano confiesa estar preso de la crítica, no obstante luego lo niegue en la entrevista que le hiciéramos. Aunque en cierta forma los hechos demuestren lo contrario

¹⁶⁴ “Creo que sentía que mi vida no valía nada y que por eso debía destruir todo lo que me la recordara. Incluso después de salir de la cárcel seguí destruyendo cosas que habían quedado en casa de mis padres, todas las cartas que les había escrito, libros viejos. En Estocolmo seguí con la idea de que no debía acumular libros” (Liscano, 2011b: 74),

–el afán por publicar de los últimos tiempos ha sido notorio– la vuelta sobre este aspecto en diversos capítulos de *Lector salteado* es una manera de recordar el deber ser: “Antes era pobre, era libre, y miraba el mundo desde el único punto que para mí tenía significado, la escritura. Ahora vivo para cuidar lo que poco a poco se ha transformado en imprescindible: reconocimiento, comodidades” (op. cit., pág. 19). Echar raíces ata. Junto a esto, el abandono de un proyecto en el que la escritura –escritura, no oficio de escritor– ocupaba el centro de la vida y confirmaba la existencia. Cuando en el Capítulo 17 Liscano reconozca estar “siempre de este lado, en lo cuerdo, en el sujeto social” (op. cit., pág. 27) y que “Para escribir hay que desprenderse del sentimiento de responsabilidad social” (op. cit., pág. 27) ya se encuentra formulada la etapa presente de responsabilidades políticas y tiempo limitado para escribir.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Acerca del tiempo limitado para escribir, ver Anexo.

CAPÍTULO QUINTO

ENSAYISTA DE SÍ MISMO

UNA HISTORIA PERSONAL TRANSFORMADA EN SABER

1. La forma ensayística y la construcción del yo: algunas precisiones teóricas

El ensayo es un género que se ha resistido en múltiples instancias a ser catalogado; complejo en su definición, atraviesa transversalmente las categorías discursivas establecidas. En 1964 la opinión que recogía Carlos Real de Azúa respecto de las consideraciones sobre este género *ilimitado* afirmaba que todo lo que no podía incluirse dentro de la narrativa, de la poesía o del teatro era ensayo. Jaime Rest (1982) lo llamó “el cuarto en el recoveco” por ser ese espacio híbrido en el que se reúnen gran cantidad de obras muy dispares entre sí, de las cuales poco ha podido explicarse hasta el momento; Jean Starobinski tituló su artículo “¿Es posible definir el ensayo?” (1998) como manera de evidenciar la interrogante que encierra el género.

Me interesa reflexionar acerca de los aportes que la noción del ensayo como proceso de subjetivación del saber le brindan al corpus elegido en este trabajo. Para el ensayista “su objeto no es la literatura en sí sino su experiencia: la experiencia, que este saber en acto preserva y transmite, del «misterioso agrado» que es su «vida misma»” (Giordano, 2005: 86). Al extirparse la mediación del personaje ficcional, ubicado en coordenadas de tiempo y espacio, se crea ilusoriamente la idea de que no existe mediación entre su voz y los temas del mundo.¹⁶⁶ Aunque más que hablar sobre el mundo, el yo se ensaya a sí mismo (Starobinski, 1998). El desarrollo de un punto de vista y la manifestación de opiniones acerca de la temática en cuestión tienen como telón de fondo al propio ensayista que crea su autorretrato, que configura una imagen de sí.

¹⁶⁶ Cuando nos referimos a la *ilusión* de crear una ausencia de mediación hemos establecido un matiz importante con la afirmación de César Aira, quien expresa: “A diferencia del novelista, que se enfrenta con los temas del mundo por interposición personaje, el ensayista los encara directamente” (Aira, 2001: 12).

En el caso específico del ensayo literario –ese que dialoga con la producción de los escritores y al mismo tiempo constituye en sí mismo una praxis creativa– este funciona con frecuencia como espacio donde la literatura reflexiona acerca de sus mecanismos de acción y los elementos que pone en juego. Los antecedentes más significativos en esta línea se refieren a la polémica acerca de la inclusión o no del ensayo dentro de lo literario. Theodor Adorno (2003) defendía la autonomía de la forma ensayística, cuidadosa del propio decir. Para él era un error estudiar la forma como mero accesorio, puesto que respondía a un presupuesto proveniente del campo científico.¹⁶⁷ Por el contrario, consideraba que definir la forma específica y renunciar a otras que no fueran propias del ensayo –como la autobiografía novelada, por ejemplo– debía ser el enfoque adecuado. Según Adorno, el afán del ensayo por adquirir el estatus de lo artístico ha llevado a que no se visualizaran sus especificidades: contenido de carácter conceptual y aspiración de arribar a una verdad.¹⁶⁸ Sobre el primer aspecto, la irrupción de la subjetividad en el ensayo puede traducirse como la capacidad de transformar las pasiones en saberes, el estilo en concepto.¹⁶⁹ En cuanto a la búsqueda de verdad, esta ha perdido en el ensayo su carácter generalizable y trascendente; su refutabilidad siempre presente evidencia la convivencia con tantas verdades como ensayos existan. La síntesis entre la verdad expuesta y las otras sugeridas por oposición implícita nunca se termina de producir plenamente en el discurso. En todo caso, el campo de la cultura, que aloja el conjunto de las verdades expresadas –factibles de ser vinculadas en nuevos trayectos de lectura que formulen nuevos ensayos– confirma la artificiosidad de los saberes particulares, de las verdades relativas. O quizá la sugerencia de una posible totalidad por detrás del discurso ensayístico es la del sujeto, nunca develada con plenitud. Real de Azúa, por su parte, afirmó que el ensayo promovía la “realización y explotación

¹⁶⁷ Aunque entendiendo el ensayo dentro de la literatura –y esto marca una distancia con el planteo de Adorno– Rest (1983) discute la idea del ensayo como forma que intenta, que se aproxima. Considera que en el campo de la construcción artística ninguna obra literaria se formula como algo provisorio. En todo caso, esta característica se aplicaría al campo de lo conceptual, pues ahí sí el ensayo no posee la intención de agotar el tema en cuestión.

¹⁶⁸ Adorno debate sobre este punto con un trabajo de György Lukács de 1911 titulado “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” (1985), dado que el teórico húngaro se refiere al ensayo como forma artística. Como anteriormente mencionáramos, no es esta la discusión en la que nos interesa centrarnos. Por el contrario, sí resultan de utilidad las reflexiones de Adorno sobre la caracterización de la forma ensayística, independientemente de las conclusiones a las que arriba respecto de su naturaleza –o no– literaria.

¹⁶⁹ Con relación al predominio de lo conceptual que mencionara Adorno, Jaime Rest también dice que el ensayo nunca hace prevalecer el aspecto imaginativo, por el contrario, que predomina la exposición de ideas. “Es, en definitiva, una vía literaria de aproximación a cierto conocimiento de índole conceptual” (Rest: 1982: 17).

consciente del medio verbal, el sentido de la ambigüedad y connotatividad de lenguaje, el esporádico interés del signo por el signo mismo” (Real de Azúa, 1964: 17), y no obstante el autor observaba que el género encuentra ecos en la filosofía, en las ciencias duras, en la historia.

El ensayo utiliza el lenguaje sabiendo que las palabras están cargadas de su historia cultural; existe una conciencia de que el discurso elaborado por el ensayista dialogará permanentemente con la tradición. Se ha anulado la validez de verdades universales y el ensayo asume su verdad *in situ*, incluso en lo referido a la experiencia individual. Absorbe conceptos y a la vez teorías. Como estrategia de enunciación, esconde el propósito de buscar la voz propia refiriendo los temas del mundo, en apariencia ajenos al sujeto, transformándose en el “lugar donde la literatura se mira a sí misma, donde la libertad formal permite una crítica de la fijeza de las formas y donde se elaboran y se discuten las posibles orientaciones sucesivas de los demás géneros” (Mattoni, 2003: 39). Más que una categoría textual estaríamos hablando de una actitud frente al discurso y a la objetividad, una suerte de utopía en la medida que daría al sujeto la libertad de mostrar sus fisuras.

El ensayo puede entenderse como un espacio metaliterario, no sólo desde el punto de vista temático, sino también por el hecho de surgir de una experiencia previa de lectura que provocó el impulso de su origen. Al realizarse este movimiento se definen tanto el espacio literario como ese otro ámbito, su reverso, el ensayo. “Tal como lo entiendo, la «literariedad» de un ensayo depende no tanto de su tema como de que en él se realice la puesta en acto de una legalidad propia de la literatura” (Giordano, 2005: 225). La determinación de escribirlo no surge a partir de una función social o institucional; responde al impulso íntimo de querer explicar las interrogantes y la fascinación que una obra ha provocado en el ensayista lector. Transmitir aquello que no ha sido visto ni dicho hasta el momento sobre una experiencia precisa de percibir el arte. El ensayista hace predominar en su escritura sobre la obra la relación de embelesamiento y misterio que el texto ha estimulado en su cuerpo de lector, relegando en apariencia el saber académico a un segundo plano. Es decir, no es que se eviten necesariamente las referencias a la tradición crítica; el conocimiento de la misma es el punto de partida para generar una actitud de desautorización. Según Giordano, toda hermenéutica que intente *descifrar* el texto de manera taxativa, hacerlo legible como si

el lenguaje literario fuera *traducible*, le quita la ambigüedad del goce de la lectura, que nunca debería querer ser resuelta por la crítica.

La literatura se constituye en ese encuentro particular entre un texto y un lector. Dicha singularidad también se manifiesta en el hecho de que la tarea del ensayista consiste en resaltar el trabajo con el detalle de la obra, no porque este represente una *totalidad* –categoría que a su vez entra en discusión– sino porque el detalle adquiere el poder de significar un nuevo punto de vista, una nueva mirada que vale la totalidad; contiene la capacidad y la fuerza de desprenderse de su contexto y valer por sí mismo, por la obra entera, dado el efecto que ha generado en ese lector. La incertidumbre del detalle no es inherente a la obra, no se encuentra en sus *profundidades semánticas*; es el resultado del encuentro. La obra reafirma de esta manera su lugar dentro de la literatura, no porque responda a la grandilocuencia que la historia crítica ha depositado sobre ella, sino por ese poder de mantenerse viva en un nuevo lector, de hacer experimentar el encuentro con lo literario. El trabajo con la singularidad se enfrenta permanentemente a sus propios alcances, en la medida que el planteo de un ensayo nunca puede proponerse como generalizable: se refiere siempre al hecho particular, al detalle, que sin embargo mantiene aspiraciones de verdad parcial. En todo caso, la pregunta que surge es si la lectura de lo particular sirve de entrenamiento al lector en nuevas lecturas particulares.

La ambigüedad de la que parte el hecho literario y el movimiento reflexivo posterior aportan elementos a la función crítica en la medida que cuestionan lo dado, plantean “una negatividad con respecto a las formas institucionalizadas del conocimiento y a los cánones de su transmisión” (Mattoni, 2003: 20). En ese sentido el ensayista es un crítico de la cultura. Desde una forma fragmentaria, no totalizante, el ensayo deja en evidencia fisuras de la realidad cultural de su época y ciertas arbitrariedades con las que la cultura se maneja, provocando la irrupción de elementos del pasado que si bien se visualizan como añejos aún mantienen la capacidad de discutir el presente, de cuestionarlo. Género que postula un saber, pero también un modo de saber y una crítica de su transmisión (Adorno, 2003). Giordano plantea que un uso ético del bagaje cultural del crítico amplía el horizonte de la inquietud que provoca la lectura. Aún más: “si la contextualización es imprescindible, no lo es porque sirva para acorralar y reducir el sentido de una obra, sino, por el contrario, porque nos permite apreciar cómo actúa la literatura sobre lo que la condiciona” (Giordano, 1999: 28). Y agrega que las “obras literarias pueden representar al mundo. Todas, de alguna forma, lo hacen.

Pero sólo algunas pueden hacer que, más allá de cualquier representación, en un tiempo y un espacio sin presencia, el mundo se transforme en mundo” (op. cit., pág. 19). Giordano define la “literaturización del saber” como “su puesta en incertidumbre por el acontecimiento de la literatura” (Giordano, 2005: 236), en contraste con el saber racional, que pretende eliminar toda duda y ocultar sus saberes sobre el mundo como naturaleza discursiva.

Como reverso de la humildad que el término *ensayo* sugiere –supuesta aproximación preliminar al asunto en cuestión, sin la exhaustividad que podría tener el tratado o el discurso científico– existe la discusión de que sea posible llegar a posibles definiciones, a un trabajo de cierre. “El ensayo escribe (y describe) una búsqueda” (Sarlo, 2001: 16); constituye un acto de autorreferencialidad acerca de la praxis del propio escritor: sus supuestos, su estilo, la búsqueda de su identidad a través de la creación de una voz propia que mire el fenómeno literario desde una nueva perspectiva. Es el lugar en el cual el yo-enunciador explicita las interrogaciones sobre sus prácticas, sin ánimo de encontrar respuestas –pues aquellas se multiplican en lugar de responderse– aunque buceando en sus presupuestos teóricos. Starobinski lo caracteriza como “un sinónimo de puesta a prueba o búsqueda de una prueba” (Starobinski, 1998: 31), lo cual acentúa el carácter indagatorio y reafirma su forma única, no parafraseable. Discurso que oscila entre la interrogante y la duda, y la afirmación casi radical de fundar un mundo irrepetible hecho de lenguaje. “Hay algo de propagandístico en el ensayo, la decisión de defender o atacar una posición desde la escritura, haciendo de la escritura el argumento principal donde se articula toda otra argumentación” (Sarlo, 2001: 19).

El ensayo parte de la libertad potencial de utilizar a su conveniencia todos los discursos previos que crea relevantes y ponerlos en un mismo plano de uso, desautorizando jerarquías heredadas. Los momentos de reflexión se irán armando acorde con la exposición elegida desde la subjetividad, sin orden lógico preestablecido, de una forma, siguiendo a Theodor Adorno, “metódicamente ametódica” (Mattoni, 2003: 25). Su clave no radica en el tratamiento absoluto del tema, pues los espacios en blanco y lo no dicho, las fisuras, aparecen de manera permanente, cuestionando la sistematización del método y el hecho de que lo inacabado deba ser antesala de algo que corresponde ampliar y profundizar. Funciona como trozo de un discurso casi inagotable sobre el asunto en cuestión, iniciado e interrumpido en cualquier momento, sin necesidad de dar explicaciones. Los elementos elegidos para su constitución se

encuentran a una misma distancia del centro, eliminando las jerarquizaciones verticales y cuestionando además la posible presencia de un origen; los conceptos son constelaciones en una estructura que se resiste a ser sistematizada. La forma arborescente cuestiona la totalidad del método y se organiza según “una dialéctica que puede detenerse en cualquier momento sin borrar las huellas del conflicto de ideas que provocan su movimiento hacia el objeto” (op. cit., pág. 2003: 23). Laxitud conceptual que se acompaña y contrasta con la precisión de la forma elegida, la cual –según Adorno– le otorga la identidad y el valor al ensayo y lo aleja de la *chabacanería*, de la afirmación ordinaria y banal. El ensayo busca permanentemente el equilibrio entre la subjetividad que le da origen y sentido y la objetivación de esa subjetividad en una forma específica. La transformación de pasiones en saberes.¹⁷⁰

2. Liscano, ensayista de sí mismo

El conjunto de textos ensayísticos de Liscano que hemos elegido para este trabajo forma parte de las llamadas escrituras del yo en la medida en que elige como *tema del mundo* la construcción de la voz propia y su ingreso al universo de la literatura. En alguna oportunidad la experiencia de lectura sobre un escritor constituye el punto de partida para hablar de sí mismo. Es el caso de la comunicación que Liscano elaboró en “Horacio Quiroga y la invención del escritor” (1998), texto preparado para unas jornadas académicas sobre el escritor salteño, llevadas a cabo en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, quizá la primera participación de Liscano junto a otros pocos escritores en un ámbito universitario. En el caso de otros ensayos, la historia personal –especialmente la experiencia carcelaria y los inicios del oficio de ser escritor en circunstancias tan particulares– se transforma en saber y Liscano se vuelve ensayista de sí mismo. A este segundo grupo lo integran especialmente “El lenguaje de la soledad” (2000) y “Del caos a la literatura” (2007), dos conferencias que luego fueron publicadas. La tradición latinoamericana evidencia una extensa lista de narradores que

¹⁷⁰ Entre el ensayo mayormente dirigido a la subjetividad de la experiencia y el ensayo tendiente a lo objetivo y conceptual radica el abanico de posibilidades y estilos de los diversas modalidades ensayísticas existentes, aquellas que Jaime Rest (1982) ordenó desde el boceto y el ensayo familiar hasta los tratados y monografías. Por otro lado Mattoni (2003) propone vincular el primer grupo –en el que predomina la subjetividad– al periodismo en general y el segundo –más objetivo y conceptual– a la prensa especializada. Podría criticársele a estas clasificaciones la arbitrariedad que encierra todo estudio taxonómico.

han cultivado, de forma paralela a la realización de los textos de ficción, el género ensayístico.

En una cronología cercana a la producción de Liscano, el corpus de autores manejado por Ana Cecilia Olmos (2009) en su estudio sobre narradores ensayistas – Osman Lins, Luis Gusmán, Diamela Eltit– muestra una combinación de literatura de ficción transgresora, que irrumpe en el campo literario a fines de los años sesenta, con la presencia del ensayo como producción paralela. Son textos por lo general breves, de temas aleatorios y vida efímera, pues su relevancia en el campo cultural se ve opacada por las obras de ficción de los mismos autores que los producen, aunque cumplan la función de entablar un diálogo constante con las obras *mayores* y no ser meros reversos de la ficción:

el ensayo de los escritores se ofrece como un espacio discursivo de indagación que permite colocar en evidencia un gesto crítico que toda práctica literaria supone ante los usos convencionales del lenguaje. [...] Estos títulos¹⁷¹ irrumpieron en la literatura latinoamericana como textos portadores de una significativa radicalidad estética que, en sintonía con la subversión de las posiciones teóricas francesas, llevaban al extremo la desconfianza en la función referencial del lenguaje [...] En América Latina, por esos años, la inteligibilidad literaria se reconocía en la continuidad esclerosada del regionalismo, en la eficacia comunicativa de un realismo subordinado al compromiso político y en las versiones reiteradas hasta el cansancio de un realismo mágico que, aunque corroía la confianza en la transparencia referencial del lenguaje, no renunciaba a las certezas del fundamento mítico. Es contra estos presupuestos de inteligibilidad de lo literario que insubordinan las opciones de escritura de estos autores (Olmos, 2009: 4-6).

La inclusión de Liscano dentro de este horizonte de escrituras merece algunas precisiones importantes. Si bien algunos de sus ensayos, a la par de este planteo, han constituido el espacio en el cual el escritor se interroga sobre su manera de vincularse con la escritura y sus concepciones del arte –y en esta línea de reflexión, el “Diario de la cárcel” asienta las primeras bases de una poética–, a Liscano le resultó imposible el contacto inmediato con estas deferencias al realismo, dado que desde 1972 se encontraba preso. No obstante, la reacción que experimentó contra la línea del realismo subordinado al compromiso político de los años sesenta se produjo paralelamente a la de estos autores, aunque en su caso desde el aislamiento de la cárcel y sin posibilidades de diálogo ni filiación con ningún creador de su época. Los antecedentes a los que

¹⁷¹ Olmos se refiere especialmente a la publicación en 1973 de dos novelas: *Avalovara* de Osman Lins y *El frasquito* de Luis Gusmán. La tríada se completa diez años más tarde con *Lumpérica* de Diamela Eltit.

recurrió para asentar las bases de la radicalidad estética que se proponía desarrollar como escritor fueron aquellos que se encontraban al alcance de sus lecturas, necesariamente anteriores en el tiempo: los escritores del Oulipo, Raymond Queneau. Más adelante, cuando finalmente irrumpa en el espacio público, la forma de vincularse vida social y escritura ya habrá cambiado, y como ya mencionáramos en otra oportunidad, “pareciera que Liscano llega tarde a una discusión que ya llevaba años” (Reales, 2013: 18).¹⁷²

2.1

El título de la comunicación sobre Horacio Quiroga, así como algunos pasajes del texto, plantean lo que años más tarde será el eje temático de *El escritor y el otro*:

El mayor invento de un escritor, el más importante, el que determina toda su obra, es la invención de sí mismo como escritor. Quien quiere escribir debe, de modo necesario, inventar al escritor que quiere ser. Exceptuando a los grandes talentos, esto no ocurre de una vez sola. Exige la práctica prolongada de la escritura y el ejercicio de la reflexión. Pero en algún momento, tarde o temprano, la persona que escribe debió inventar a ese escritor que aún no existía (Liscano, 1998: 159).

Hablando de Quiroga para hablar de sí mismo, el ensayo se detiene en aquellos aspectos que pueden llegar a vincular la experiencia con la escritura de ambos.¹⁷³ Confianza de un escritor que ya se siente cómodo con el lugar que ha ganado: “Detrás de la obra de todo gran escritor hay siempre largas y dolorosas reflexiones, aunque los escritores no sepan exponer esa experiencia con rigurosidad teórica” (op. cit., pág. 159). Precisamente la importancia que Liscano le atribuye a las escrituras del yo –aunque en la entrevista de 2011 que se encuentra en el Anexo no parezca visualizarlo con claridad– es la de ser evidencia de esa “larga y dolorosa reflexión” que está por detrás de una obra pensada y alejada de la improvisación. El “Diario de la cárcel” garantiza el testimonio fiel de que dicha reflexión se inauguró muy tempranamente. Al referirse al estilo de escritura de Quiroga, Liscano menciona que “Si bien la adquisición de un estilo propio

¹⁷² Ver el apartado “Bases para una praxis de escritura” del Capítulo III.

¹⁷³ En algunos casos, las coincidencias entre los dos escritores claramente se fuerzan. Dice Liscano en la conferencia: “La imagen de la flecha que parte hacia el blanco ha hecho un grave daño a la tradición cuentística uruguaya. Esa imagen aislada sugiere que hay que tener una historia para contar, generalmente con final de muerte, y hasta con moraleja, y ha dado la interminable serie de cuentos fracasados de nuestra literatura” (Liscano, 1998: 162). Olvidando que Quiroga fue un escritor que sí tuvo sin duda historias que contar, Liscano acomoda la interpretación que hace de la obra del salteño a la percepción que tiene de sí mismo como escritor.

es una larga lucha, es posible evitar la «literalidad», aquel error que consiste en buscar formas enrevesadas para decir lo simple. Es, también, una toma de posición: la simplicidad, la contundencia del lenguaje.” (op. cit., pág. 162). Como desarrollamos en capítulos anteriores, la concisión constituye la base de la “literatura de la pobreza”, término explicado por Liscano en el Diario y luego apoyado por comentarios críticos que lo definieron como marca personal del autor.¹⁷⁴

Liscano defiende al autodidacta –como Quiroga, como él– con capacidad de reflexión y mirada crítica respecto de su propio hacer, como si las respuestas a las interrogantes que aquejan al escritor –cómo escribir, para qué y para quién, hacia dónde, etc.– pudieran encontrarse en un proceso profundo de autoconocimiento que señala las insuficiencias del saber académico:

Ningún escritor puede, en sus comienzos, ponerse a escribir a partir de meras teorías. Tampoco puede escribir sin alguna teoría. La teoría del escritor se elabora a partir del acto de escribir. La teoría son (*sic*) las respuestas a las dudas que el papel en blanco genera en el que escribe. [...] Las teorías de los escritores, expuestas por ellos mismos, se parecen más a intuiciones, por lo que tienen ese aspecto a veces ingenuo que todos conocemos (Liscano, 1998: 160).

Liscano opta por defender la ausencia de rigurosidad teórica en pos de una suerte de arte poética, propia según él de los escritores, y sujeta a la intuición más que a lecturas técnicas que respalden el quehacer.¹⁷⁵ Asume que el autodidactismo constituye un camino de fuertes modelos, lleno de espacios en blanco, aunque el más adecuado para elegir con libertad la tradición propia y los antecedentes literarios. Falacia que denosta la ausencia de un manejo sistemático de lecturas, ese que en definitiva brinda la educación formal. Quiroga habla de la importancia de los modelos en el “Decálogo del perfecto cuentista”, por ejemplo. Liscano menciona este tema en la referida entrevista de diciembre de 2011, cuando explica la actitud tomada en la cárcel frente a la arbitrariedad con la que podían llegarle las lecturas: frente a la falta de opciones – aunque esto, como vimos, resulta algo relativo–, la actitud crítica del lector, su

¹⁷⁴ A modo de ejemplo: “Una literatura que renuncia a la épica, a lo tradicionalmente considerado «literario», a lo deliberadamente «poético», y que se resuelve en un lenguaje lacónico, que mezcla con soltura la precisión con la expresión vulgar y cotidiana” (Peyrou, 1997: 20).

¹⁷⁵ La constatación de esta postura de Liscano, así como la limitada aplicación de sus reflexiones al caso de otros creadores, no niega, sin embargo, la posibilidad de que los escritores analicen con rigor teórico. Discutiendo el concepto de “estética material” de Mijaíl Bajtín (1989) –para quien los escritores solo pueden realizar meras hipótesis de trabajo– Pablo Rocca estudia los aportes de Horacio Quiroga y Machado de Assis al concepto de cuento. Ver “El cuento en Machado de Assis y Horacio Quiroga: ¿una estética material?” (2012).

capacidad de *sacar provecho* de cualquier asunto y aprender también de las malas lecturas. Se trata de tornar en fortaleza la debilidad.

Por otro lado, la idea de la originalidad como imitación de los modelos, puesta en práctica desde muy temprano por Liscano –*Memorias de la guerra reciente* (1993)– y desarrollada hasta en los textos más recientes –*Vida del cuervo blanco* (2011)– se reafirma en la conferencia sobre Quiroga:

El que escribe sabe, o llega a saber, que todo ya ha sido contado, y mucho mejor de lo que uno es capaz de hacer, y que a uno sólo le queda la posibilidad de agregar un leve matiz a la historia de la literatura, y que pretender más es pretender demasiado. Esta posibilidad no es desdeñable, claro, pero aceptar que no es desdeñable exige una larga maduración: descartar la originalidad como fin a lograr a cualquier precio, sentirse heredero de una larga tradición que habrá que respetar. Pero también que escribir es dialogar con otros escritores (Liscano, 1998: 161).

Como pensaba Julia Kristeva (1981) en este texto el escritor da a entender que el texto literario se inserta en el conjunto de los textos, que por su manera de escribir interpretando el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia. Solo que en este caso Liscano le atribuye una confianza extrema al papel que cumple la conciencia del escritor en el proceso, como si tuviera la posibilidad de manejar la tradición a su voluntad y saber a quién acepta y a quién niega. La idea se perpetuará en el tiempo: “Se escribe porque se quiere (yo quería) parecerse a los maestros que admira, y al cabo uno ve que no solo no lo ha logrado sino que ni siquiera llegó cerca. Durante años tuve la ilusión de que mi voz se transformara cada vez en una voz distinta. Ilusión vana” (Liscano, 2011c: 9-10). Si, como cree Liscano, la originalidad consiste en lograr hábiles variantes de lo que los maestros han realizado, entonces proponerse demostrar, en un ámbito académico además, los puntos de contacto con un escritor de la talla de Horacio Quiroga resulta por demás prestigioso.

Capítulo aparte merecería el enfoque que Liscano le otorga a los textos y autores reseñados en la prensa, y la presencia en ellos de sus propias concepciones e intereses como creador. Sirvan de ejemplo algunos artículos sobre el nazismo, como “Victor Klemperer. La lengua del Tercer Reich” o “Un clásico de Herbert Lottman. París, 1940”.¹⁷⁶ En el primer caso, los datos que recoge acerca del diarista polaco mucho dicen de las circunstancias que le tocaron vivir en la cárcel al autor de la reseña, así como de la actitud con la que él mismo afrontó el encierro.

¹⁷⁶ Los dos fueron publicados en *El País Cultural*: el artículo sobre Klemperer en julio de 2002 y el de Lottman en mayo de 2007.

Durante doce años de represión, miserias y trabajos forzados, viviendo en «casas de judíos», K[lemperer] no dejó de ser filólogo. Atendía la evolución de la lengua alemana, la suya. Sin acceso a los libros, porque los judíos no tenían derecho a leer libros «arios», trabajando en fábricas, K anotaba lo que ocurría con la lengua. Las dictaduras obligan a leer entre líneas (Liscano, 2002c: 6).

En otras reseñas, las propias expectativas que Liscano posee como escritor son las que se destacan en las figuras sobre las que escribe: “H[emingway] sigue siendo de los mejores. Se reconoce su sello en el lenguaje libre de hojarasca. Se tiene casi todo el tiempo la impresión de que el autor sabe que el lector es inteligente, que agradecerá la insinuación antes que la justificación” (Liscano, 2007i: 10). Liscano, ensayista de sí mismo.

2.2

En otro orden de ensayos, Liscano utiliza el género como espacio en el cual se aborda el tema del lenguaje, dando cuenta “del proceso por el cual las palabras, en una situación de silencio y aislamiento, se vuelven tabla de salvación y reivindicación de la libertad” (Peyrou, 2001:28). Una y otra vez el escritor regresa a la etapa del presidio para analizar cómo en dicho contexto la palabra resultó la razón para seguir viviendo; ese “valor de la palabra y la escritura como acto de resistencia” que Daniel Gil analiza en el Estudio Preliminar a *El lenguaje de la soledad* (Gil, 2000:11). La escritura es el acto de “cavar” –metáfora utilizada en el “Diario de la cárcel” y en “El método” (1987)– y constituye el camino de la salvación, pues intenta establecer una lógica que organice el caos y así una manera de recuperarse a sí mismo. La escritura vuelve insistentemente sobre su propia gestación. “Una literatura que tantea los límites de lo decible y que al hacerlo libera, mezcla, transgrede, anula las distancias normalizadas de lo interior y lo exterior, la realidad y la imaginación, el ensayo y la ficción.” (Blixen, 2006: 9-10).

El ensayo titulado “El lenguaje de la soledad” (2000), escrito para ser presentado como conferencia plenaria en México el 19 de marzo de 1999,¹⁷⁷ recorre un proceso de subjetivación que comienza exponiendo la situación de los presos políticos en el penal

¹⁷⁷ La conferencia fue realizada en el marco del coloquio sobre narrativa rioplatense que tuvo lugar del 17 al 19 de marzo de 1999 en El Colegio de México. Al año siguiente se incluyó en el libro de Rose Corral, *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* (2000). Previo a esto, aunque meses después de la exposición, el 2 de julio de 1999 el texto se publicó en *Brecha*. Las dos versiones presentan algunas variantes, que analizaremos. Finalmente dio título al libro *El lenguaje de la soledad* en 2000, publicado por Cal y Canto.

de Libertad durante la dictadura uruguaya, para centrarse luego en el proceso de enrarecimiento que sufre respecto del lenguaje el ser humano aislado, y finalmente concluir explicando el legado de la cárcel en la formación identitaria del yo. Es la primera vez que Liscano escribía un texto de esta naturaleza, repensando la cárcel y su proceso de escritura. Así finaliza:

en la cárcel me hice adulto, en la cárcel me salieron canas, en la cárcel hice mis mejores amigos, en la cárcel me hice escritor. Siento, después de 14 años, que algo de aquel viaje a los límites de la lengua está en el fundamento más profundo de todo lo que he escrito, en y después de la cárcel (Liscano, 2000b: 35).

La experiencia de vida fundamenta en este caso la *Verdad* del ensayo, el cual, desde un discurso alejado de artificios retóricos hace aparecer como lógica y natural la relación de causa y efecto entre la vivencia en un mundo sin objetos –en el cual la palabra evidencia permanentemente las ausencias–, la reflexión en torno al lenguaje a la que esta situación conduce y el rescate de la palabra como forma de resistencia. Es decir, parecería que nada más cabe que haber transformado la experiencia del presidio en escritura.¹⁷⁸ Los datos de la realidad se organizan en función de los intereses argumentales del discurso. Junto a esto, lo vivido garantiza la mirada del fenómeno literario desde una perspectiva diferente y personal. Liscano busca demostrar sus marcas personales como escritor, frente a un público extranjero y a conquistar, como era el mexicano, indagando en estrategias que le permitieran crecer profesionalmente y crear la figura del escritor.

Si se comparan las dos versiones publicadas del ensayo puede observarse que las correcciones de estilo muestran la anterioridad de la versión mexicana respecto de las uruguayas, aunque estas hayan sido dadas a conocer previamente. El párrafo final del ensayo, por ejemplo, se reelabora (y mejora) para las publicaciones de *Brecha* y *Cal y Canto*, que entre sí no presentan diferencias. También Liscano corrige cuestiones menores de lenguaje, como el hecho de evitar, en expresiones cercanas, la repetición de una misma palabra. Esto demostraría la anterioridad de la versión publicada en México, la cual sin duda recogió sin variantes la conferencia leída en marzo de 1999, instancia para la cual el ensayo había sido escrito originalmente. El escritor buscaba en el exterior un espacio de legitimación que probablemente el Uruguay le otorgaba con mayores

¹⁷⁸ “Con los años, poco a poco la cárcel comienza a reflejarse en el lenguaje. El lenguaje organiza la realidad, le da forma, le impone un sentido, y así modifica la realidad. Entonces las palabras vuelven por su camino, vuelven a conquistar trozos de libertad. Ahora tienen a su favor el peso que han adquirido después del viaje al límite” (Liscano, 2000b: 33-34).

dificultades: un artículo suyo del 16 de julio de 1999 en *Brecha*, “La bandera de piedra”, criticaba precisamente la ausencia de políticas culturales y exponía las preocupaciones del trabajador de la cultura frente a la falta de remuneración y las escasas posibilidades de vivir de su creación. A esto se sumaban los riesgos de que en su país se lo estigmatizara como escritor de la cárcel.

Luego, al publicar el ensayo en Uruguay –que evidencia, como decíamos, algunas marcas de corrección del trabajo– Liscano agregará varios comentarios referidos al apoyo de civiles en el proceso dictatorial. Rencores no saldados en su tierra, sobre los que poco interesaba explayarse en el exterior pero que ahora, en comunicación con los coterráneos, cobran validez:

La “solución final”, elaborada y declarada por los militares y los civiles que los apoyaban, que eran muchos, y *muchos de ellos están vivos y ocupan hoy cargos importantes en el gobierno y en la administración del Estado*, era la destrucción mental y física de los presos (Liscano, 2000b: 25).

Nadie podría adivinar qué autores estaban prohibidos porque la lógica militar sigue parámetros inefables para el entendimiento de los civiles, *a menos que los civiles sean de aquellos que integraban el Proceso* (op. cit., pág. 28).¹⁷⁹

Años más tarde, en 2007, y con otra trayectoria, Liscano presenta con motivo de la Tercera Jornada de Literatura y Psicoanálisis organizada por la Asociación Psicoanalítica del Uruguay la conferencia “Del caos a la literatura”.¹⁸⁰ De esa intervención extraigo el siguiente pasaje, que podría funcionar como posible explicación de por qué Liscano buscó primeramente el reconocimiento en el exterior antes que en Uruguay:

Yo ansiaba que no tomaran en consideración mi pasado. Quería demostrar que mi obra era independiente de la cárcel. Tal vez por eso me negaba a aceptar y contar lo que todo el mundo sabía: Liscano era un invento hecho por alguien en la prisión. La vida me fue demostrando que es imposible conseguir ser un escritor sin pasado. La crítica ha reconocido las marcas de la cárcel en muchos de mis trabajos (Liscano, 2007f: 237).

Entablando el diálogo con las obras de ficción y con la recepción crítica, el texto ensayístico resulta en este caso el ámbito en el cual el escritor contextualiza relatos que en general nada dicen de las circunstancias en que fueron creados.¹⁸¹ El ensayo –en esta

¹⁷⁹ Lo resaltado con cursiva se agrega en las publicaciones uruguayas.

¹⁸⁰ Como vimos, luego integrada a *Lector salteado* (2011).

¹⁸¹ Podría tomarse como ejemplo el relato “El charlatán” (1994), incluido en un conjunto de textos publicados casi una década después de la salida de la cárcel y que propone una lectura simbólica de este período. El propio Liscano lo menciona en el ensayo como metáfora de la construcción del escritor. Cuando en la “Noticia” del libro homónimo el autor hace mención a la pieza, no se refiere explícitamente

oportunidad legitimado desde el comienzo con el uso de la primera persona del singular que testimonia su experiencia— mantiene el tono grave y lacónico de la autorreflexión, contrastando con los relatos, por lo general escépticos, irónicos, desacralizantes, ácidos y corrosivos, caretas de la angustia.¹⁸² Si en el primer caso se desarrolla un encuentro entre la reflexión y lo anecdótico biográfico, la ficción defiende su autonomía no mimética, su independencia respecto de lo real. Pero los dos discursos coinciden en retraer la mirada sobre el yo-enunciador y el lenguaje utilizado, aspectos que evidencian una concepción de la escritura siempre entendida como interrogación. La tarea de escribir supone en gran medida negarse a sí mismo para objetivarse en la obra escrita, estar dispuesto a morir en ella, aunque el interés no deje de ser el propio sujeto que escribe (Blanchot, 1991). Es decir, junto al tema del lenguaje, el yo se pregunta quién es: “[En la cárcel] yo trabajaba en defensa del sujeto. Lo hacía tamizando mi relación con la cárcel y con los demás a través de la escritura.” (Liscano, 2007f: 243-244)

La “interrogación dirigida al lenguaje” (Blanchot, 1991: 10) aparece como esencial en la obra literaria y deriva en el cuestionamiento de la propia base de lo artístico. La literatura descubre que tiene en sí su negación más radical, y dicho descubrimiento hace emerger un interior vacío y carente de sentido. Tal proceso “destrutivo-constructivo” (op. cit., pág. 10) —destruir el estado de la lengua que le fue dado al creador para intentar realizarlo de otra forma— también se apodera del escritor, que soporta negarse a sí mismo para objetivarse en la escritura, aunque esto signifique renunciar, en parte, a su vida en el mundo. No olvidemos que en junio de 2007, cuando se desarrollan las jornadas en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay donde expone “Del caos a la literatura”, Liscano se encuentra a unos meses de publicar *El escritor y el*

al hecho de que el relato fue compuesto en el encierro. Recordemos que en 1993, cuando se publica *El charlatán*, Liscano ha tomado distancia del Uruguay; vive en Estocolmo e intenta construir una nueva identidad. Solo que en el relato temas como la soledad, la asfixia, la represión a la libertad de comunicarse, la autoridad y el sometimiento saltan a la vista, aunque la cárcel nunca sea referida directamente. En 2007, en cambio, no parece que haya nada que ocultar: “En esos años [los de la cárcel] escribí una historia que una vez en libertad tomó forma definitiva. Se llama “El charlatán”. [...] Eso me llevó a la imagen del ventrílocuo. Hacerse escritor es un arte de ventriloquia. Es inventar una voz que, en principio, puede llegar a controlarlo todo. Nunca lo consigue, pero, una vez encontrada, la voz asegura la creación de la obra literaria” (Liscano, 2007f: 240).

¹⁸² Siguiendo con el ejemplo de “El charlatán”, el personaje se somete a episodios de autotortura: “En este entonces yo creía que si lograba dominar la boca las palabras iban a quedarse en su sitio [...] Me encerraba en el baño y me ponía el espejo delante de la boca. [...] Lograba meterme toda la mano dentro de la boca, y con el índice extendido me palpaba la garganta. Me daba arcadas; yo tomaba eso como una protesta, era una prueba de que había alguna cosa que yo no dominaba y que era lo que me obligaba a hablar. Sacaba la lengua y le daba unos retorcionones” (Liscano, 1994b: 76).

otro, texto en el cual, como vimos, se trata con detenimiento este tema de la *disputa* entre la escritura y la vida.

El lenguaje literario establece la dualidad de ser “tranquilizador”, en la medida que en apariencia permite manipular las cosas y la realidad, jugando a que la cosa ausente es recobrada, y por otro “inquietante” –*poético* para Blanchot–, pues implica la muerte de las cosas y la realidad y la representación que da el lenguaje como la única manera de acceder a ellas (Blanchot, 1991). Al margen de toda referencia a las reflexiones del teórico francés, Liscano destaca la función “inquietante” del lenguaje en la creación ficcional y la llama “delirio” cuando analiza su propio quehacer con la escritura en la cárcel. En el discurso ensayístico, en cambio, el análisis en primera persona de las circunstancias vividas prometería un contacto “tranquilizador”, en la medida que la falta de mediación entre el yo y el mundo permitiría acercarse al lenguaje de tal forma que este pareciera poder manipular lo vivido. Cada uno de estos discursos posee su propio espacio y también sus propios alcances: “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” (Liscano, 2007f: 234).¹⁸³

A pesar de la “personalidad indefinida” (Liscano, 2007f: 244) que según Liscano posee el escritor por atender la multiplicidad de puntos de vista y ser todos y ninguno a la vez, y a pesar también de que la reflexión intente cuestionarse críticamente los alcances de la experiencia carcelaria en el trabajo con la escritura, continúa reafirmandose en él una búsqueda que lo hace volver siempre a un punto cero, y recorrer el mismo trayecto una y mil veces como si la inmutabilidad frente al paso del tiempo fuera posible y le garantizara una imagen propia. Continuando dentro del marco teórico de Blanchot, como la obra constituye su negación, pues en ella culminó el proceso creativo que lo mantenía vivo, lo que resta por hacer es regresar al único lugar en el que puede encontrarse: lo anterior a la obra, el punto de arranque. *Ser* nuevamente es volver a ese punto inicial, en el cual el escritor sufre su soledad. “Para

¹⁸³ Lo “inquietante” que puede resultar la autonomía absoluta del lenguaje se ejemplifica en la materialidad que este cobra en la historia de “El charlatán”: cuando niño, el personaje siente que el lenguaje destruyó la armonía del sentir – armonía que integraba al hombre con las cosas –. El lenguaje se impuso y dividió el *todo* del silencio. Luego, en la adultez, las palabras se encuentran en una feria, se toman en las manos y se arrojan como dardos; incluso “Cada palabra tenía un motorcito, como un avión” (Liscano, 1994b: 107). Así Liscano metaforiza la naturaleza de lo ficcional, y de la misma manera en que las circunstancias del encierro lo acercaban al delirio, también sus personajes quedan por momentos atrapados, al borde de la locura y corriendo el riesgo de que el mundo autónomo del lenguaje los lleve consigo definitivamente.

individualizarse como escritor hay que crear la soledad propia. Una soledad consciente de tal, el aislamiento buscado, el cultivo del murmullo interior” (Liscano, 2007f: 244). En Liscano, como ya hemos visto, el proceso creativo vivido en la cárcel entre 1980 y 1985 –período en el cual se produjo, según él, “la explosión de la lengua” (op. cit., pág. 237)– será el punto de referencia para toda la literatura posterior.

El ensayo “Del caos a la literatura” habla acerca de la relación con el lenguaje en la cárcel, entendida ahora como “delirio literario”, de la primera composición de *La mansión del tirano* en La Isla –lugar de aislamiento extremo para los castigados, en el cual solo cabía diseñar una novela mentalmente–, de la escritura del Diario, de los objetivos planteados al salir de la cárcel y la formación del escritor en sociedad, del autoexilio en Suecia. También retoma aspectos trabajados en “El lenguaje de la soledad”: la definición de la cárcel como mundo sin objetos; la vida como fingimiento constante. Pero a diferencia del texto del año 1999, en que la presencia del yo se manejaba con gran discreción, el testimonio, la experiencia autobiográfica que no pretende el alcance general constituyen ahora el permanente punto de partida para llegar a la reflexión. Quizá el énfasis atribuido a *lo que me pasó a mí* se vincule al hecho de que la conferencia fue construida para un auditorio de psicólogos, interesados probablemente en el proceso mental sufrido por el preso y el papel de la escritura en la organización del equilibrio psíquico.

El cultivo de la excepcionalidad del proceso vivido –relativo en gran medida al observar el número importante de presos que se dedicaron a la literatura–¹⁸⁴ transformó la idea de la cárcel como espacio *natural* para un uso creativo del lenguaje (postura que aparece en “El lenguaje de la soledad”) en “el sitio menos indicado para la creación en general y para la creación literaria en particular” (Liscano, 2007f: 236). Si por un lado los veintisiete años transcurridos desde la salida del penal le permitieron a Liscano hablar del “delirio” y aceptarlo como tal, el relato a la vez de su experiencia particular lo separó del proceso de otros presos que terminaron directamente en la locura.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ver el trabajo de Alfredo Alzugarat, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007).

¹⁸⁵ Puede tomarse como ejemplo el capítulo de *El hombre numerado* (2007) de Marcelo Estefanell dedicado a Arión Salazar, preso que se creía un infiltrado extraterrestre en el mundo de los seres humanos. Estefanell recordará con gran afecto a este personaje. “Años después, ya en libertad, me enteré por el informativo de una radio que Arión había muerto en un desgraciado incidente ocurrido en el hall de la clínica psiquiátrica donde vivía seminternado” (Estefanell, 2007: 89). Los daños psíquicos provocados por el encierro no tuvieron en este caso –y en otros tantos– vuelta atrás.

2.3

La lectura que hemos realizado de los textos ensayísticos en la obra de Liscano pone el énfasis en la proyección social de la figura del escritor, así como en la tendencia oratoria de persuasión que despliegan. Esto sugiere un cambio respecto de las otras escrituras del yo analizadas previamente –el “Diario de *El informante*” y los relatos autobiográficos– ya que en las mismas la atención del escritor estaba puesta en la idea del autoconocimiento, del encuentro con uno mismo a través del acto de la escritura. No obstante estos matices señalados, el diálogo entre las diversas formas de abordar la subjetividad resulta permanente –pensemos en el ensayo “Del caos a la literatura” inserto en *Lector salteado*, por ejemplo–, y todas ellas no dejan de ser instancias que, desde sus particularidades, apuntan a un objetivo común: la creación discursiva de una figura de escritor, la representación de un oficio, que cada vez adquiere mayor centralidad en el proyecto creativo. El aumento de la conciencia comunicativa de estos escritos lo conducirá a que sea el espacio que Liscano utilice –a veces de forma explícita, en otras oportunidades a través de un *tema del mundo* que simule esconder al yo– para crearse a sí mismo, uniendo en un solo acto praxis y reflexión sobre la praxis.

ANEXO

PUESTA EN PRÁCTICA DE UN OFICIO

Entrevista a Carlos Liscano¹⁸⁶

GSSM: ¿Qué importancia tuvo la elaboración del “Diario de la cárcel” en aquellos primeros años de escritura, a comienzos de los ochenta?

CL: Yo empecé a escribir el “Diario de la cárcel” como una necesidad, como una obligación. Eran condiciones difíciles, el aislamiento era muy grande. Había represión e incomodidades de toda índole, falta de bibliotecas. Comencé a escribir para poder pensar en los problemas que tenía. Poco a poco se me hizo un hábito, de manera que cuando no podía escribir recurría al Diario. Yo trataba de que fuera un diario literario, que los problemas de la cárcel no se me metieran, aunque esto era muy difícil. El esfuerzo lo hacía. Lo pasé en limpio muchos años después, creo que fue lo último que pasé en limpio porque está metido dentro de otro texto; era muy complicado. Cuando volví a Uruguay, allá por el 97, lo releí y entonces me pareció que era interesante, interesante la actitud de tratar de escribir un diario, y que podían llegar a tener algún interés las preguntas, no las respuestas. Eran las preguntas que se hacía un tipo aislado, sin formación, sin acceso a medios de consulta, sin poder intercambiar opiniones con otras personas que supieran más, que tuvieran más experiencia. Fue recién en ese momento que me di cuenta de que podía llegar a tener algún interés.

GSSM: Y de hecho es publicado en el 2000.

CL: Sí, en el 2000 lo entregué a una editorial, que me dijo que no le interesaba, que era interesante pero que no le interesaba publicarlo, luego la entregué a otra, de amigos

¹⁸⁶ Realizada el 26 de diciembre de 2011, en el domicilio del escritor.

míos, en donde pasó lo mismo. Finalmente fue Beto Oreggioni el que me llamó y me dijo que le interesaba publicar eso.¹⁸⁷

GSSM: ¿Cómo fue el trabajo de corrección del texto a la hora de publicarlo? Porque en el caso de otros textos suyos hubo importantes modificaciones desde la versión manuscrita a lo que luego fue la publicación en sí.

CL: Hasta donde yo recuerdo, al Diario lo transcribí, excepto errores, equivocaciones. Lo transcribí tal como estaba, porque se puede modificar la ficción, pero un diario no. Quizá si alguien va a ver los originales, ahora que están publicados, diga que sí hubo modificaciones, pero no hubo cambios sustanciales, porque no tiene sentido reescribir un diario; es una cuestión de honestidad intelectual. Además yo quería que quedara así como estaba, porque me recordaba momentos muy duros, de sufrimiento. Yo no sabía por qué escribía si me causaba tanto sufrimiento. En el Diario me explico por qué: era un tipo que estaba naciendo, que se estaba creando y autocreando. Era un parto aquello. En ese período fue cuando mi vida cambió totalmente. Hay un antes y un después de ese diario para mí. Después del 85 puedo haber aprendido técnicas, oficio, he adquirido nuevas manías, pero la reflexión esencial sobre la escritura creativa estuvo en esos tres años.

GSSM: ¿Qué incidencia tuvieron esas preguntas en los textos que se estaban elaborando paralelamente a la escritura del Diario? Me refiero a La mansión del tirano, a lo que luego sería el relato “El informante”. ¿Hay un diálogo entre las preguntas que formula el Diario y la concreción de esos textos de ficción?

CL: Sí. Sé que me reafirmaba a mí la inclinación hacia algunos autores, hacia algunos libros más que autores. Yo fui descartando lo que no me interesaba, o de lo que yo no era capaz. Dicho en palabras de ahora: yo elegí mi tradición, mis antecedentes en aquel momento. Por eso fue tan importante. Por ejemplo, en “En informante”—en lo que después se publicó, que no es lo que está en el original—, yo quería escribir un nuevo *Molloy*. Y además ser mejor que *Molloy*.

¹⁸⁷ Se refiere a Alberto Oreggioni, en ese momento director de la Editorial Cal y Canto.

GSSM: Menciona en el Diario varias veces la influencia de Beckett.

CL: 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 sigo 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...

GSSM: Pero ha estudiado matemática también.

CL: En Uruguay de Oulipo sé bastante, y he buscado textos que leía en la cárcel. Recurrí a textos griegos, justamente buscando los orígenes de Oulipo, lo que ellos llamaban el plagio hacia atrás. Decían que los plagiarios eran los que habían escrito antes, no ellos. Es decir, en aquella etapa se definió todo, se definieron los libros que no iba a leer nunca más, los que sí quería volver a leer, los que no había leído y aspiraba a leer, se definieron lecturas hacia el futuro. Fue muy importante y muchos años después entendí a qué se debía el sufrimiento intelectual. Es muy difícil en esas condiciones, y con una escasa formación, hacerse ese tipo de preguntas, ese tipo de propuestas. Uno queda solo, aplastado por las propias preguntas que uno se hace. Yo quería consultar un

libro, ¿y a quién consultaba? Uno se vuelve una especie de marciano; si bien yo participaba de la vida cotidiana, de todas las cosas, yo tenía un mundo aparte y tenía que esconderlo, porque era obsceno que yo me dedicara a esas cosas en ese medio, donde había otros intereses. Hace poco me preguntaban en la televisión, junto a una compañera, cómo había sido la noche de la salida de la cárcel, qué habíamos hecho al otro día. Bueno, ella tiene un hijo, un marido. En mi caso, yo salí de la cárcel para ser escritor o nada. Era un delirio, pero así fue. Me preguntaron qué necesitaba, y yo necesitaba todo: no tenía ropa, no tenía trabajo. También necesitaba afecto, aunque de eso me di cuenta después. Mi respuesta fue: necesito una máquina de escribir. Tenía una definición muy clara, que podía ser producto del delirio, no lo niego. Eso lo pienso hoy. En aquel momento para mí era absolutamente real, una decisión racional y madura, no modificable por la realidad. Claro, eso me costó que adaptara la realidad al objetivo que yo me había propuesto; me generó otro tipo de problemas.

GSSM: En cuanto a las lecturas durante la estadía en la cárcel, yo tuve la oportunidad de consultar el catálogo incompleto que fue publicado en el libro Vivir en Libertad. Existió una oferta bastante variada de lecturas, ¿verdad? Cabe aclarar que el catálogo que se publica es el de la última biblioteca, la del 85.¹⁸⁸

CL: Pasó por varias etapas. Creo que hasta el año 75 había de todo. Probablemente fuera la biblioteca más completa de todo el país, porque las familias mandaban todo lo que tenían para la cárcel. Te encontrabas con libros dedicados por Neruda. Había libros de todas las ciencias, de ciencias sociales, de política, marxismo, filosofía. Después del 75 empezó la gran purga. Cada pocos meses la purgaban. Creo que fue Hermann Hesse el que decía que un lector entrenado le saca jugo a cualquier cosa. Aún a revistas del corazón. Hay dos historias de presos que están muy bien escritas, muy bien pensadas sobre esto. En una de ellas se dice que lo único que tenía el preso para leer era una hojilla de papel de fumar. Él lee lo que está allí adentro y empieza a elaborar un relato con eso que él ve. Hay otro que se propone elaborar un relato a partir de un frasco de medicamentos. Es decir, no importa tanto lo que el libro trae –sí importa mucho, claro– pero después de un tiempo está lo que el lector pone. Yo he dicho que para mí han sido más importantes los malos libros que los buenos. Leí tantos malos libros que me decía:

¹⁸⁸ Con posterioridad a la realización de esta entrevista, en 2013, el Catálogo fue publicado en su totalidad por la Biblioteca Nacional.

si este tipo pudo escribir esto, ¿por qué no voy a poder escribir yo? No tomaba el ejemplo de los buenos. Y en la cárcel uno le agregaba cosas; podía ser hasta un libro de teología. Me acuerdo de una revista de ciencias que decía, con respecto a una bacteria: “No se mueve, sino que cambia de forma”. Esa frase me quedó hasta ahora. En aquel momento me quedó durante días. Yo decía: a ver, si yo me quedo quieto y no me muevo, igual estoy cambiando de forma. Aunque parezca cómico, uno tenía tanto tiempo, y había tanta falta de estímulo, que se quedaba en esas cosas. Después la lectura fue muy limitada, aunque en el 81 la Cruz Roja Internacional hizo entrar libros a la cárcel. Se prohibían Proust, Borges, todas las ciencias. Eso da una especie de monstruo que no se ha formado más que con lecturas al azar, con lo que caiga. Y como dicen los ex-presos, hay libros que estaban en el catálogo, pero que nunca logré hacerme con ellos, e incluso no los he leído hasta hoy. Los pedía durante años.

GSSM: ¿Un ejemplo?

CL: Cambaceres, el argentino. Lo compré después, pero nunca lo leí. En aquel momento me parecía que tenía que leerlo. A todos nos ha pasado que nos han quedado esas lecturas pendientes.

GSSM: Elaboró en la cárcel, inéditos hasta el momento, “Apuntes” con citas de los autores que iba leyendo. ¿Eso era material de consulta luego de haber leído el texto? ¿Qué uso le dio a esos “Apuntes”, incluso después de la cárcel?

CL: Yo todo el tiempo tomaba apuntes. En general copiaba, más que tomar apuntes...

GSSM: Los llamé “Apuntes” dado que fue el nombre que usted le asignó.

CL: Copiaba algunos textos que me interesaban, después de algunos años los recopiaba y eliminaba los que no me interesaban mucho. En algunos casos lo que aparece como apuntes en realidad son citas, que yo sacaba de otro libro. Recuerdo, porque ahora me tocó tener el archivo de José Pedro Díaz en la Biblioteca Nacional, los apuntes que tomé del libro clásico de este autor sobre Bécquer. Había una parte que hablaba de la noche y que me fascinó. Ahora lo tengo todo en la Biblioteca Nacional. Era esa pobreza

intelectual que hacía que uno se aferrara a esas pequeñas cosas. Me acuerdo también de una entrevista a Émile Benveniste que está copiada y que a mí me aclaró muchas cosas sobre el uso del lenguaje, como su aspecto lúdico por ejemplo. Yo pensaba que el lenguaje debía transmitir información y conceptos objetivos. Es una tontería, cualquiera se da cuenta, pero allí me di cuenta de que hablamos para pasar el tiempo, no para transmitirnos cosas. Por eso no nos escuchamos; yo me divierto hablando y el otro no me está escuchando, sino que está esperando para hablar él. También en los “Apuntes” hay una cita, una frase mejor dicho, que yo anoté con respecto al capitán Ahab. A mí me impresiona mucho esa cosa oscura que tiene al perseguir y perseguir el mal y terminar en un desastre. Era como un diálogo íntimo que yo hubiera tenido con el capitán Ahab, para preguntarle qué buscaba con esa persecución. Creo que él buscaba la pureza, aunque de una manera espantosa. Creo que generalmente a todo aquel que busca la pureza le pasa eso, porque la pureza no existe.

GSSM: La relación entre lectura y escritura se vuelve muy estrecha. Porque de alguna manera esas lecturas van apareciendo en sus textos.

CL: Sí, porque la cárcel era una realidad abstracta, carecía de esencia. Las relaciones sociales estaban todas deformadas. Si uno no trabaja ni estudia, y no es padre, ni hijo, ni novio, ni marido, ni amante, ni hermano, ni vecino de nadie, entonces la vida social es un desastre. El lenguaje se empobrece muchísimo. Para un escritor, o aspirante a escritor, en esas condiciones, ¿qué es lo que queda? Las lecturas. Yo me di cuenta mucho tiempo después, porque hubo una crítica que decía que esta era producto de la soledad. Y no, era producto de mis lecturas. De estas lecturas azarosas el resultado puede ser interesante. Cada vez más me he convencido de eso, de que una formación ortodoxa no asegura nada. Me acuerdo que Roa Bastos, que se fue ya mayor de Paraguay y estudió filología en España, me decía para qué se había pasado tantos años estudiando filología si no le había servido para nada. Porque en realidad su obra no tiene nada que ver con los estudios de filología que él hizo. Lo que pasa que tenía el complejo de ser paraguayo y no tener un título universitario; por eso decidió ser filólogo. Sí, todo lo que yo he hecho está basado en las lecturas, y creo que cada vez se nota más porque cada vez me animo más a mostrarlo, a decirlo. Aprendí alguna vez, y habrá sido de alguna lectura, que ya todo fue contado. Eso se repite, pero comprobarlo

en la práctica de la escritura, cuando uno se propone algo, es decirse: esto ya está escrito. ¿Y yo qué hago? No lo voy a escribir mejor. Entonces voy a ponerlo en evidencia. Yo estoy escribiendo algo que ya fue contado.

GSSM: Es la base de Vida del cuervo blanco.

CL: Es esa base. *Vida del cuervo blanco* es reescribir historias que escribieron otros con absoluta evidencia o impunidad, como sea, pero no se le miente al lector. Yo estoy plagiando y diciendo a la vez: esto es un plagio. Y que a la vez sea divertido y que tenga originalidad en su trabajo con el lenguaje. Esto no es poca cosa, porque transformar las cuatrocientas páginas de *Moby-Dick* en cuarenta, sin perder la esencia, me dio un trabajo chino. Ese es el trabajo con el lenguaje. El otro día encontré, a raíz del robo,¹⁸⁹ en un cedé viejo que tenía, unas cuarenta páginas de una cosa que se llama *La novela no escrita*. Me había olvidado totalmente. Fue algo que escribí hace años, diez por lo menos, que empezó como una ironía de hacer una novela que no escribo en realidad. Pero el mundo está lleno de novelas no escritas. Es más, las mejores novelas son las que nunca se escribieron, porque todos los autores tenemos una novela que va a ser fantástica. Mis colegas me hablan de esas novelas. En este texto aparecen los mismos personajes de siempre: la figura del impostor, por ejemplo. Tampoco fue un texto que haya sido escrito de una sentada; me llevó meses. ¿Pero para qué la escribí? No sé, para joder. Por otro lado, *El trabajo de contar*, que ahora se llama *El trabajo de recontar*, es una novela no escrita, así que la idea persiste. Es “no escrita” porque se escribiría. Es decir, escribo sin plan, sin proyectos sin nada. *Vida del cuervo* parte de una cita que yo encontré en un libro sobre filosofía del lenguaje, que lo compré y era malísimo. Encontré esa cita de Tolstoi, que nunca pude averiguar de dónde es pero que sin duda él le sacó a los campesinos rusos, y que parece una moraleja. Me dije que iba a defender al cuervo. Escribí diez páginas y me quedé inflado de vanidad. Pero después me di cuenta que con diez páginas no iba a ninguna parte, no hacía nada. Entonces durante meses y meses lo fui empujando un poco hasta que descubrí que el cuervo era un mentiroso que contaba historias que no le habían ocurrido. Luego, contar la maravilla que es “El

189 Se refiere al robo de su computadora ocurrido el 26 de octubre de 2011. El episodio se relata en *Escritor indolente* (2013): “A las tres de la madrugada me robaron la computadora que estaba encima de la mesa de la cocina de la chacra. Forzaron la ventana. Debo empezar a escribir de nuevo *El trabajo de recontar*. Debo recontar *El trabajo de recontar*. Otros trabajos que tenía ahí, inéditos, no tenían copia” (Liscano, 2013c: 16).

combate de la tapera” fue fácil. Pero me puse más ambicioso y busqué un canto de *La Odisea*, y luego *Moby-Dick*, que causó que estuviera un año sin hacer nada. Me ahogué con la ballena. Después fui encontrando algunas historias; algunas no funcionaron como “En la colonia penitenciaria” de Kafka. La escribí, la tengo escrita, pero es de una dureza tan grande que cambiaba todo el tono al libro; no podía. “En la colonia penitenciaria” el cuervo va a una isla y presencia la ejecución del reo, y después la del capitán que se mata. Descarté también a Swift y *Los viajes de Gulliver*, aunque me interesaba mucho el mundo de los caballos y de los yahoos. Lo descarté porque Swift es un moralista y siempre quiere sacar algo para la vida práctica. Yo no supe cómo sacar la moralina de Swift de lo que estaba escribiendo. A propósito, cuando la Comedia Nacional iba a poner *Mi familia*, me comentaron que alguien le había dicho al director de la Comedia Nacional que la obra era un plagio de *Una modesta proposición* de Swift. Pedí una entrevista con el director, al que no conocía. Primero me lo negó, finalmente me dijo que sí, y que había ido a releer el texto de Swift –aunque creo que lo leyó por primera vez–. Le contesté que era una ridiculez, porque si yo hubiera querido plagiar lo hubiera hecho con un escritor pakistaní, o con un escritor noruego, al que nadie conoce. Pero plagiar a Swift es infantil. Me sentí denigrado frente al hecho de que alguien pensara que plagiaba un texto universal, que conoce todo el mundo. Hacía muy poquito que había llegado a Uruguay; creo que había una tendencia en aquel momento a negar los orígenes de los textos. Cuando la gente me dice que *Historia de una guerra reciente* se parece a Buzzati a mí me da una gran alegría, porque lo reconocen. Cuando salió *El camino a Ítaca* dijeron que se parecía a *Viaje al fin de la noche*. Por suerte, si yo quería que se pareciera. Pero en el caso de *Mi familia* yo no quería que se pareciera a nada. De hecho fue una broma que empezó con Carina,¹⁹⁰ cuando un día me dijo que tenía que volver a casa por los niños y yo le contesté: “¿Por qué no los vendés? Si no los vendés ahora, después no te los compra nadie”. Por eso le dedico el cuento a Carina; fue una broma que empezó de esa manera. En el año 97 la sospecha de plagio me persiguió, porque había en mí todavía una cierta inocencia sobre la originalidad absoluta, en la medida que alguien no reconoce sus orígenes, sus lecturas, sus maestros. No me molestó la acusación sino la estupidez de pensar que yo voy a plagiar un texto que es tan conocido.

¹⁹⁰ Se refiere a Carina Blixen, profesora, investigadora, crítica y amiga personal de Liscano.

GSSM: Volviendo al Diario, ¿qué repercusiones recuerda que haya tenido su publicación, ese pasaje del texto privado al ámbito de lo público?

CL: Yo no recuerdo si salió alguna crítica, alguna reseña. Sí hubo repercusiones individuales, de gente que lo leía, y aún lo lee, y me hace comentarios. Por ejemplo, sé que escritores en ciernes, como yo lo era cuando escribí el Diario, me dijeron: “Esto es más difícil de lo que yo pensaba”. Es decir, yo creo que es una reflexión dura, que tarde o temprano todo escritor hace. Entonces lo leyeron críticos literarios, psicoanalistas, psicoanalistas que lo sacaron del país para regalárselo a sus colegas, futuros escritores. Creo que fue esa la gente que lo vio. No es una lectura entretenida; además el género diario no es común en Uruguay. Tampoco es un diario donde se cuenten intimidades de pareja. Es un diario árido, según lo que me ha llegado. Fue una repercusión satisfactoria por los comentarios que recibí de gente que para mí son lectores calificados. Otras repercusiones no hubo.

GSSM: La línea de textos reflexivos, no ficcionales, posteriores al Diario, como El escritor y el otro, y ahora Lector salteado, que tiene fuertes marcas autobiográficas, ¿qué lugar ocupa en su literatura? ¿Qué espacio y qué valor les da a esos textos?

CL: No sé con claridad qué papel tienen estos textos. Desde hace años, muchos años, para ser más preciso desde el año 94 en adelante, con *El camino a Ítaca*, me ha sido muy difícil escribir ficción. Cuando volví a Uruguay en el año 96 me propuse escribir una novela de regreso, de homenaje a mi ciudad, y fue una novela arrebatada, apresurada, a la que le faltan doscientas páginas.¹⁹¹ Entonces ya no escribí más ficción, hasta *Vida del cuervo*. En ese período, o en estos años, creo que me interesa menos hacer literatura que lo que me he definido a mí mismo como “escritura creativa”, aunque no sé si existe el concepto. No importa tener una historia para contar, porque yo soy lector de esas cosas. No me interesa leer una novela; tiene que ser algo muy especial para que yo la lea. Pero me interesa saber qué piensa el tipo sobre su vida, sobre lo que hace, sobre el trabajo de escribir. Al principio era muy íntimo, como fue *El escritor y el otro*, pero ahora me permito hacer alguna cosa, decir esto lo voy a contar. Entonces no es un diario pero son reflexiones. Me importa para mí y creo que le importa

¹⁹¹ Se refiere a *La ciudad de todos los vientos*.

a algunos lectores. Sé que en Francia importa mucho, eso sí, porque hay una tradición sobre ese tipo de textos. Me importa a mí y tengo la esperanza de que algún día sea un documento que le importe a alguien. No es que yo me lo proponga, pero no son solo reflexiones que un escritor se hace, porque tienen que ver con la vida. Uno crece, se vuelve mayor, cambia de punto de vista, tiene menos intereses y también menos ilusiones, pero al tener menos intereses uno tiene más paz. Creo que ese tipo de reflexiones van más allá de que uno sea o no escritor. Además me he liberado mucho de la necesidad de escribir la gran novela latinoamericana. Es esto lo que hago; me importa escribir; soy escritor aunque no escriba; sé fundamentalmente qué es lo que no quiero escribir –no me interesa la novela histórica, por ejemplo–. Desde hace algunos años tienen importancia para mí los macacos, los dibujitos y los textos que los acompañan. Por ejemplo ahora estoy haciendo una libreta preciosa, de tapas de cuero, que me regaló una amiga italiana, y ese es un texto que me lleva mucho tiempo. Son frases muy cortas, porque es un dibujito, y donde el personaje, no sé durante cuánto tiempo –el tiempo que me lleve completarla, aunque no lo hago todos los días ni todas las semanas– dice cosas que a mí me importan. No sé si a los demás le van a importar. Son preguntas, que tienen un poco de ironía, a veces un poco de humor. A eso nadie se ha dedicado, pero Óscar¹⁹² me decía que alguien debería mirar eso. Yo pensaba que los dibujitos eran una actividad manual, al margen de todo, y ahora creo que no, porque uno no sale del territorio de la escritura.

GSSM: De hecho en los libros de relatos que se publicaron este año por Planeta hay un texto que se titula “El Tarumba”. Es decir, existe un diálogo entre los textos gráficos, por llamarlos de alguna forma, y los textos que son solo escritura.

CL: Yo creé a Hans; para mí era un tipo inocente e ingenuo, aunque después del “Diario de Hans” se transformó en un soberbio por creerse algo. Por eso no apareció más. Tiene pensamientos propios, se independizó. Después apareció el Tarumba, que es un lumpen y tiene una vida limitada, un camino sin salida ya. Óscar dice que a mí me gustan los marginados. Un día estaba haciendo un dibujo y me pregunté cómo se llamaba. Después que lo pinté de azul, me dije que ese era el Señor Azul. El Señor Azul es un escritor de pueblo, de provincia, es ingenuo y escribe textos muy llanos, donde no hay historias, no

¹⁹² Se refiere a Óscar Brando, profesor, investigador, crítico y amigo personal de Liscano.

hay contradicciones ni tensiones. Está entre el dibujo y la escritura, y yo no sé separarlo. Por eso lo que hago es dejarlo crecer. Ya sé que se casó, por ejemplo, y más o menos conozco su pasado. Personajes como Hans, como el Tarumba, me han permitido investigar. En el caso del Señor Azul, es un tipo ingenuo, pero terminé observando que tampoco es tan ingenuo. Son investigaciones que hago. Así me pasó con Hans, y terminó siendo *La mansión del tirano*. Es decir, empiezo con un dibujo y continúo en la reflexión, que no sé hasta dónde va a llegar. Es una mezcla que no sé separar, no me interesa hacerlo. Siento que debo continuarlo porque conduce a algo que no sé qué es y quiero saberlo.

GSSM: Pero Hans aparece en muchos dibujos también.

CL: Sí, aparece en muchos dibujos pero ya no. Tengo tres cuadernos de dibujos grandes por terminar, donde él se está despidiendo. Por eso no lo he seguido; da mucho trabajo y hay que tener mucho tiempo. Además está cada vez más soberbio. Claro que esa soberbia es una parte de mí, pero no se la aguanto.

GSSM: ¿Cuándo escribió el relato “El Tarumba”? Porque se mantuvo inédito hasta este año.

CL: Lo que pasó con el Tarumba es que yo escribí la historieta, con una gran cantidad de localismos. Después hice una versión para Francia, donde los quité. Entre la versión uruguaya y la destinada a Francia quedó una cosa intermedia, que se transformó en el relato. Es una voz que me importa por su forma de contar, por el punto de vista que el personaje tiene de tocar lo más sagrado, como la madre por ejemplo, que no era ninguna santa. Hace una crítica literaria a la novela histórica, a los valores de la educación, muy uruguaya. Tiene frases populares que me interesan también. Y alguna cosa un poco más liscanosa que es el hecho de arrastrarse, y arrastrarse, y arrastrarse, y arrastrarse..., que ya no es tan propia del Tarumba. Pero eso quiere decir que el personaje no es solo un lumpen tonto, que toma vino y come longaniza con su tío que en realidad es su padre. Me gustan además los nombres, porque no se llama ni Juan ni Pedro. Se llama Pocholo. Ese es un aspecto de lumpen que yo tengo, según Óscar, y que se manifiesta así.

GSSM: En “El trabajo de contar” hay también un juego con los nombres, que apunta mucho al humor.

CL: Sí, sí. Esas son cosas de pueblo en realidad, que uno ve cuando recorre por ahí. Una vez conocí de adolescente a un muchacho que le decían “el más chico”, porque tenía un hermano que era “el más grande”, claro. Nadie sabía cómo se llamaban.

GSSM: El humor también está ocupando un lugar importante en estos textos más recientes.

CL: Eso tiene que ver con la libertad también, aunque siempre lo hubo en menor escala. El gran temor es el exceso de ironía. Por ejemplo, Macedonio Fernández es un genio. El otro día Carina me preguntaba qué me interesaba de él y yo le contesté que era genial, que lo había inventado todo, incluso lo que estaba mal inventado, aunque esto suene muy macedoniano. Pero me molesta su exceso de ironía y las mayúsculas que pone por cualquier cosa. Entonces, el humor tiene que ser muy dosificado porque si no se transforma en ironía, y un profesional del idioma –yo creo que lo soy de la palabra escrita– puede llevarlo muy lejos, pero llega un momento en que aburre. Trabajo mucho con el diccionario, con la definición de la “o”, por ejemplo. Eso tiene mucho que ver con la matemática, porque en lógica se estudia la “o” inclusiva y la exclusiva. De ahí pasa a la gramática. O probablemente pase del lenguaje común a la lógica. Entonces, leer las diecisiete páginas, o las doce, que la última gramática le dedica a la letra “o” es cómico. Hay un trabajo que remonta a los juegos literarios antes de Homero, con los dioses. En otros casos son juegos muy complejos, llevados a cabo por los monjes y por las monjas, dada la cantidad de tiempo libre que tenían. Ocurre lo mismo que en la cárcel: uno termina preguntándose cosas que en la vida cotidiana no se preguntaría. El Oulipo rescata esa tradición, frente al hecho de que alguien viniera con una novedad y un profesor de griego le dijera que eso ya se había hecho en tal siglo. Empezaron a generar una biblioteca de casos literarios, siempre vinculados a las matemáticas. Yo estudié español algunos meses en la Universidad de Salamanca, cursos para profesores de español como lengua extranjera. Nos daban manuales allí. En ningún caso los concurrentes tenían el español como primera lengua, sino el chino, el turco, el alemán, el francés. Pero para uno que sí lo tiene, los manuales eran abstrusos. Creo que después

los tiré con alguna mudanza. El hispanohablante no sabe lo que es el pretérito imperfecto, aunque lo usa correctamente.

GSSM: Parecen quedar muy claros los aspectos que se han mantenido a lo largo de sus años de escritura. Hoy hablaba de esas preguntas planteadas en el Diario y cómo se mantienen en el tiempo. Pero ¿cuáles han sido los aspectos que han cambiado sustancialmente? ¿Hay etapas?

CL: Los cambios sustanciales no sabría verlos. Lo que cambia es el oficio, porque uno tiene más oficio, y el dominio de la lengua, que no facilita las cosas porque hace que uno se frene. Antes escribía con una absoluta inocencia y una gran libertad que ya no tengo. Ahora dudo de la palabra más vulgar, preguntándome si verdaderamente significa lo que yo he pensado toda mi vida. Como le decía, voy al diccionario con más frecuencia de lo que iba hace treinta años. Pero por otro lado tengo más libertad porque ya no estoy buscando ser el gran novelista uruguayo, latinoamericano ni mundial. Yo soy yo y hago esto. Tampoco busco la originalidad. Esto me gusta, tiene que estar bien contado, al lector le tiene que interesar, tiene que estar bien escrito, y eso es lo que trato. Entonces, lo que ha cambiado es tener más oficio, más técnica, más dominio de la lengua. También al principio uno vive muy pendiente de las ediciones y de la crítica. Ya no.

GSSM: Iba a preguntarle justamente eso: ¿qué importancia tiene para usted la repercusión de los textos, la opinión de la crítica? ¿Ha cambiado su postura con el correr del tiempo?

CL: Hoy no me importa. Yo escribo, y si se publica mejor. A *El escritor y el otro* me lo rechazaron cuatro editoriales uruguayas. Cuando firmé el contrato para publicarlo en francés la primera editorial me llamó y me dijo que ahora les interesaba, porque la primera vez lo habían “leído mal”. No me estoy haciendo el prescindente: no me interesa. Hay una crítica muy calificada, que me importa mucho y me estimula, me alienta y me da un poco de vanidad. Con esa crítica cuento, tanto en Uruguay como en Francia. En Estados Unidos hay algún interés, y también en algunas universidades, donde siempre aparece alguien que se interesa por algo. Pero no busco la crítica, y

tampoco es muy abundante. Hace poco leí una entrevista a artistas y músicos, preguntándoles qué estaban leyendo. En total nombraban como cien libros, y no había ninguno mío. Dije entonces: tan popular no soy. No me lee nadie. Pero yo quería ser escritor y ya soy escritor. Con eso es suficiente. Estoy en una etapa muy tranquila de mi vida, de lo que hago. Escribo lo que me gusta. Mis libros no están en Uruguay, porque no se han reeditado. Es muy difícil encontrar libros míos en Uruguay, y tampoco me preocupa. Uno no puede vivir pendiente de eso. Si escribo es para que me lean, claro, pero también escribo para ser yo. Hay una crítica de profesionales y lectores que ve cosas nuevas, y eso es estimulante. Por ejemplo, a veces pongo genialidades en mis libros y nadie se da cuenta. En realidad, no era una genialidad: me parecía a mí. Pero viene alguien y lo percibe, y eso es suficiente.

GSSM: Lo menciona en una de las notas que aparecen en la reedición de La mansión del tirano que salió este año, con respecto al Plan General de la segunda parte de la novela.

CL: Como diría un amigo mío: “Si se te ocurre a vos, no puede ser una genialidad”. Pero en su momento me pareció que tenía que ver con viejísimas tradiciones literarias. Si alguien dibuja en la arena el mapa de la isla en donde está, entonces la isla contiene a la isla, etc. etc. Una serie de juegos, que tienen tres mil años. A mí me parecía que yo repetía ese juego. Pero nada. O ya estaba resabido, o lo hice tan mal que nadie se dio cuenta. Tiene que ver a su vez con una reflexión matemática muy vieja, de las inclusiones. Hay una rama de las matemáticas que se ocupa de esas cosas. De eso no recuerdo nada, pero en algún momento lo estudié, lo trabajé. El Oulipo trabaja mucho con eso, con los cambios y las permutaciones.

GSSM: Y esta nueva etapa, de los últimos años, vinculada al Ministerio primero y a la Biblioteca Nacional después, ¿ha tenido incidencia en los hábitos de escritura, en el manejo de sus tiempos?

CL: Sí, claro. No tengo tiempo. Ahora tengo los fines de semana y no todo el tiempo para escribir, porque tengo cosas que hacer, propias de mi casa. También tengo cosas vinculadas a la Biblioteca que me llevo para mi casa, como revisar papeles. Ha

generado un cambio que me hace pensar mucho. Yo tengo sesenta y dos años, el horizonte está cada vez más cercano, y tengo todavía proyectos propios que me hacen pensar en que, si todo va bien, cuando termine en la Biblioteca voy a tener sesenta y seis años. A partir de ese momento se terminó todo el servicio a la sociedad y al estado; voy a dedicarme a cosas más que tengo pendientes. Igual estoy en una etapa muy linda, de aprender mucho. Yo nunca había trabajado para el estado. Intento hacer las cosas bien. La Biblioteca es un lugar hermoso para trabajar, a pesar de los problemas. Me han servido los conocimientos adquiridos en el mundo de las letras y la escritura para conectarme con el Departamento de Investigaciones y las publicaciones de la Biblioteca. Tengo idea de cómo van las investigaciones literarias en este país. Conozco el mundo de las editoriales; de hecho trabajé en una editorial. Utilizo los conocimientos que tengo para facilitar mi trabajo, negociando de forma permanente y tironeando de un lado para el otro sobre qué es publicable y qué no. La Biblioteca Nacional publica cosas que nadie publica, y esa es su obligación. Si publicamos una novela no es porque sea buena, como lo hace una editorial, sino por su valor cultural e histórico. Hemos publicado a Eliseo Salvador Porta, ahora que cumplió cien años; no hay un solo libro de Porta en ninguna librería del Uruguay. La obligación del estado es defender y preservar el patrimonio literario de la sociedad. Para eso me sirven mis conocimientos.

GSSM: ¿Cómo es su forma de trabajo hoy en día? ¿Escribe directamente en la computadora? ¿Dejó el manuscrito? También el dibujo tiene su método propio.

CL: Es una mezcla de cosas. A veces anoto en unas libretitas que tengo por ahí, no muy disciplinadamente, y después las paso a la computadora. En general lo que hago en la computadora, donde escribo de vez en cuando, es dejar que las cosas fluyan. Después ya habrá tiempo de quitar, borrar, tirar. Lo que a mí me entusiasma es agarrar una cosa y empezar a desmenuzarla. Mi veta obsesiva, como dice nuestra común amiga Carina. Por ejemplo, lo que tiene que ver con la definición de siesta del diccionario. Voy al diccionario y encuentro que la siesta es el “sueño que se toma después de comer cuando aprieta más la calor”. ¿Entonces en otoño y en invierno no se puede dormir siesta? Creo que es un error de la definición. Pero después voy a comparar con la próxima edición del diccionario para desmenuzar y desmenuzar. Yo no sé si tiene algún valor literario, pero a mí me entretiene llevarlo al absurdo. Es como mirar la realidad social a través de

una lupa. No se va a ver el paisaje; se van a ver detalles. Supongo que habrá algún lector al que le interese; a mí me gusta como juego intelectual, para ver a dónde llego, a dónde conduce esto. Se dice “tantas millas”. Pero ¿la gente sabe lo que es una milla? Hay millas marítimas, millas terrestres, que se utilizan para distintas cosas. Como yo en otro tiempo me dediqué a otras cosas sé cuánto mide una milla, para qué se usa. Puede ser una tontería, busco que el lector al que yo aspiro se pregunte: “¿cómo puede este tipo dedicarle una página a esto, cuando venía contando otra historia?”. Eso a mí como lector me fascina. Tristram Shandy, que a mí me impactó por el humor y la ironía, por su visión de la literatura en una época en que esta era algo sagrada, demora catorce páginas en bajar la escalera. Era una época en la que había que contar cosas serias, vidas de santos, o historias reales o fantásticas pero que tuvieran verosimilitud. Él en cambio es un personaje que hace lo que quiere y va en contra del autor.

GSSM: ¿Qué cualidades debe tener el lector al que aspira? Hablamos de un lector nada ingenuo, que tenga su bagaje de lecturas, que sepa apreciar los juegos intertextuales.

CL: Hace años lo comparaba con el juego del ajedrez, y de hecho no recuerdo si no escribí algo al respecto. Quien aprecia el juego de ajedrez, pero sabe poco, se entusiasma con una jugada muy rápida. Quien tiene experiencia, aunque no sea un maestro, aprecia las jugadas complejas. Aunque el jugador salga derrotado, tiene su mérito si calculó siete jugadas que eran muy difíciles de calcular. Como lector me gusta que me sorprendan. No me interesa tanto la historia sino la forma en que se cuenta. En la época en que no tenía acceso a nada, leí a Rodríguez Monegal que decía que la literatura era lenguaje. Me quedé pasmado. Yo creía que era tener una buena historia para contar. Pero no. La cosa más tonta bien contada puede llegar a ser una maravilla. La historia sangrienta, dramática, heroica, épica mal contada no me interesa. Como lector pretendo que me sorprendan con esas jugadas que yo no conocía. Y me gustaría escribir de la misma manera. Es muy difícil, porque no se sabe si uno es capaz de escribir alguna cosa nueva en la vida. En el caso de “El trabajo de contar”, tanto el publicado como el nuevo, lo que querría es que el lector inocente sintiera que contar da trabajo. Y que el otro dijera: esta es una gran jugada, no la conocía. O se la conocía a

muy pocos. Apunto a esos dos lectores, aunque no sé si el lector más inocente no se aburre a las diez páginas.

GSSM: Hoy también hablaba de la importancia de entretener.

CL: Cuando escribí *La mansión del tirano* no me importaba en absoluto entretener. Es más, si alguien pretendía entretenerse con mi lectura yo lo alertaba de que mi intención no era entretener a nadie. Pero claro que la novela también tiene un aspecto de entretenimiento, de juego con el lenguaje. Me acuerdo una vez que estaba dando una charla, una clase en la Universidad de Estocolmo. Había un grupo de latinoamericanos no muy calificados que se las agarraba con Cortázar porque jugaba con el lenguaje. Yo traté de explicarles que eso lo hacemos todos los días en casa, con hijos, nietos, sobrinos. Inventamos cosas todo el tiempo entre nosotros. Me acuerdo que una mujer no lo aceptó; dijo que ella no jugaba nunca con el lenguaje. En realidad ella no sabía que lo hacía igual. Entonces criticaba que un hombre adulto, escritor, le dedicara tiempo a eso. Yo había elegido el tema de los lenguajes inventados. Un poco la historia de los lenguajes inventados, y cómo en literatura también los había. La mujer argumentaba que en todo caso era cuestión de niños, no de adultos. No sé si puedo llegar a esa gente.

Montevideo, 26 de diciembre de 2011

BIBLIOGRAFÍA

1. Obra en español de Carlos Liscano¹⁹³

El método y otros juguetes carcelarios. Estocolmo: Författares Bokmaskin, 1987.

Memorias de la guerra reciente. Estocolmo: Salto Mortal / Författares Bokmaskin, 1988.

Santiago de Chile: Editora Edición, 1991.

Montevideo: Ediciones Trilce, 1993a.

¿Estará nomás cargada de futuro? Montevideo: Vintén Editor, 1989.

Agua estancada y otras historias. Montevideo: Arca Editorial, 1990.

La mansión del tirano. Montevideo: Arca Editorial, 1992.

Anotada por el autor. Montevideo: Argumento, 2011a.

“Uno no puede ir a trabajar después de una noche así”, en AUTORES VARIOS.

Hombres de mucha monta. 23 narraciones eróticas de machos uruguayos.

Montevideo: Arca Editorial, 1993b.

“El que escribe”, en *Brecha*. Montevideo, 30/4/1993c.

“A las tres, sin discutir”, en *El País Cultural*. Montevideo, 19/11/1993d.

El camino a Itaca. Montevideo: Cal y Canto, 1994a.

Montevideo: Cal y Canto, 1997a.

Barcelona: Montesinos, 2000a.

El charlatán. Montevideo: Cal y Canto, 1994b.

La vida al margen (edición bilingüe). Estocolmo: ABF, 1994. (Trad. Lena Skogström).

Miscellanea observata. Montevideo: Cal y Canto, 1995a.

Retrato de pareja (edición bilingüe). Estocolmo: ABF, 1995b.

“Naranjas en la sala”, en *El País Cultural*. Montevideo, 20/1/1995c. (Trad. Sven Dahlin).

¹⁹³ La bibliografía no hubiera podido ser completada debidamente sin la exhaustiva publicación de la misma en a cargo de Carina Blixen y María Carme Gabarró. Ver el libro de Liliana Reales y Roberto Ferro *Ficções do eu ficções do outro* (2013).

Por otro lado, vale una aclaración: fueron excluidos de la bibliografía los artículos periodísticos escritos por Liscano, salvo textos de ficción aparecidos en prensa y ensayos relevantes para este trabajo.

- “La recta entera”, en *El País Cultural*. Montevideo, 24/5/1995d.
- “El acompañante”, en *Cuadernos de Marcha*. Montevideo, 05/1996a.
- “Problemas de estatura”, en *El País Cultural*. Montevideo, 20/12/1996b.
- “No quiero contar contigo”, en *El País Cultural*. Montevideo, 20/12/1996c.
- El informante y otros relatos*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1997b.
- “Hombre con paraguas”, en *Cuadernos de Marcha*. Montevideo, 2/1997c.
- “La Treintaidós”, en *El País Cultural*. Montevideo, 26/3/1997d.
- “Noticia”, en *Papeles de Montevideo. La crítica literaria como problema*. Montevideo: Ediciones Trilce, 6/1997e.
- “Horacio Quiroga y la invención del escritor”, en *Actas de las jornadas de homenaje a Horacio Quiroga*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1998.
- “El atasco”, en *El País Cultural*. Montevideo, 30/4/1999a.
- “Una vida sin objeto(s)”, en *Brecha*. Montevideo, 2/7/1999b.
- “La bandera de piedra”, en *Brecha*. Montevideo, 16/7/1999c.
- “Pensamiento único uruguayo”, en *Brecha*. Montevideo, 19/11/1999d.
- El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000b.
- “El lenguaje de la soledad”, en CORRAL, Rose (editora). *Norte y sur: narrativa rioplatense desde México*. México: El Colegio de México, 2000c.
- La ciudad de todos los vientos*. Montevideo: Editorial Planeta, 2000d.
- “El inventado y su sirviente”, en *Brecha*. Montevideo, 20/4/2000e.
- El furgón de los locos*. Montevideo: Editorial Planeta, 2001a.
- Montevideo: Editorial Planeta, 2007a.
- Teatro*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2001b.
- Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido: 2008a.
- La sinuosa senda*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2002a.
- “Cortarse la lengua. Literatura de la resistencia”, en *Brecha*. Montevideo, 26/7/2002b.
- “Victor Klemperer. La lengua del Tercer Reich”, en *El País Cultural*. Montevideo, 26/7/2002c.
- Soy el tarumba les presento es al ñudo rempujar. Monólogo de mi socio carlos liscano*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2003a.

- Conversaciones con Tabaré Vázquez*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2003b.
- Lengua curiosa*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2003c.
Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007b.
- “Un hombre que trabaja y cumple con su deber”, en AUTORES VARIOS. *El diván, 25 autoconfesiones*. México: Ediciones El Milagro, 2003d.
- “La verdad y el silencio”, en *El País Cultural*. Montevideo, 14/3/2003e.
- Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2004.
- “Prólogo”, en WOLF, Rodolfo. *Batallas de una guerra perdida*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- Nulla dies sine linea*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.
- El escritor y el otro*. Montevideo: Editorial Planeta, 2007c.
- “Carta a un oficial del Ejército sobre un asunto literario y menor”, en *Brecha*. Montevideo, 26/1/2007d.
- “El libro que falta”, en *El País Cultural*. Montevideo, 7/9/2007e.
- “Del caos a la literatura”, en *Trazas y ficciones. Literatura y Psicoanálisis*. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, Volumen VII, 2007f.
- “Permítame” [testimonio], en LARRE BORGES, Ana Inés. *Idea: la vida escrita*. Montevideo: Cal y Canto / Academia Nacional de Letras, 2007g.
- “Un clásico de Herbert Lottman. París, 1940”, en *El País Cultural*. Montevideo, 18/5/2007h.
- “Cuentos de Ernest Hemingway. La marca del maestro” [reseña], en *El País Cultural*. Montevideo, 16/11/2007i.
- “El dramaturgo, el actor y la escena”, en MIRZA, Roger (editor). *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*. Montevideo: Departamento de Teoría y Metodología Literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2007j.
- Juego de manos*. Buenos Aires: Galería Riva Zucchelli, 2008b.
- “Vida del cuervo blanco contada por él mismo”, en DÍAZ, Nelson. *El oficio de narrar*. Montevideo: Alfaguara, 2008c.
- Ejercicio de impunidad: el caso Gelman*. Buenos Aires: Distal, 2009a.

“Como un perro”, en AUTORES VARIOS. *Las palabras que llegaron*. Montevideo: S/E, 2009b.

La libreta negra. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010a.

Manuscritos de la cárcel. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010b.

Lector salteado seguido de *Vida del cuervo blanco* (Inédito en español). Montevideo, 2011b. Publicación en francés: *Le lecteur inconstant* suivi de *Vie du corbeau blanc*. París: Belfond, 2011. (Trad. Jean-Marie Saint-Lu).

Oficio de ventriloquia 1. Montevideo: Editorial Planeta, 2011c.

Oficio de ventriloquia 2. Montevideo: Editorial Planeta, 2011d.

“El aislamiento incontable”. Ponencia escrita para el *Festival de Villa Gillet* (Inédito). Lyon, 2011e.

“Llegar sin hacer ruido”. Montevideo, 2011f. Publicado en BRANDO, Óscar, Cécile BRAILLON-CHANTRAINE, Norah GIRALDI DEI CAS y Fatiha IDMHAND (eds.). *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento*. Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt, Nueva York, Oxford, Viena: PIE Peter Lang, 2013.¹⁹⁴

“El relato de la tortura es parte de la tortura”. Ponencia leída en el Coloquio *Écrire la guerre, écrire le conflicto* (Inédito). Lille, 10/2012.

“El libro de los libros: pasión por la lectura”, en ALZUGARAT, Alfredo (coordinador). *El libro de los libros. Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985)*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2013a.

“El embarazo”, en AUTORES VARIOS. *Cuentos uruguayos contemporáneos*. Montevideo: Cámara Uruguaya del Libro, 2013b.

Escritor indolente (Inédito). Montevideo, 2013c.

“La tradición de un lector de pocos libros” (Inédito en español). Montevideo, 2013d.

2. Entrevistas a Carlos Liscano

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

¹⁹⁴ Las citas manejadas corresponden a la versión original, que me fue enviada por el autor el 12 de junio de 2011 vía correo electrónico. El ensayo se escribió con motivo del congreso *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento*, realizado en la Biblioteca Nacional en el mes de mayo de ese mismo año.

- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “Carlos Liscano. El futuro y la cantera del pasado. Entre el lenguaje y la soledad”, en LAGO, Sylvia (coordinadora). *Ocho escritores de la resistencia (entrevistas y textos)*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguay y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2001.
- BERAMENDI, Fernando. “Memorias recientes de un escritor salvaje”, en *Último Tren*, Suplemento Cultural de *La Hora*. Montevideo, 5/8/1989.
- BUELA, Álvaro. “Con Carlos Liscano. Memorias de la Europa reciente”, en *El País Cultural*. Montevideo, 9/12/1994.
- CASTILLO, Hugo. “Entrevista al escritor uruguayo Carlos Liscano”, en *Radio 36*, 2003. Disponible en www.radio36.com.uy/entrevistas/2003/junio/130603_liscano.htm. (consultado el 3/7/2008).
- _____. *El espejo Proust* [cuestionario]. Montevideo: Aguilar, 2005.
- CIPRIANI LÓPEZ, Carlos. “Carlos Liscano en Montevideo. Los caminos a casa”, en *El País de los Domingos*. Montevideo, 24/8/1997.
- COMBRES, Anne-Marie. “Entrevista a Carlos Liscano” (Inédita en español). Publicación en francés: “Entretien avec Carlos Liscano”, en *L'en-je lacanien. Revue de Psychoanalyse*, N° 18. Toulouse, 6/2012.
- DÍAZ, Nelson. *El oficio de narrar*. Montevideo: Alfaguara, 2008.
- PEVERONI, Gabriel. “Con Carlos Liscano, novelista uruguayo en Suecia. Las imperceptibles fronteras de la libertad”, en *El Día*. Montevideo, 18/8/1993.
- RECOBA, Diego, SILVA, Lucas. “Colocación e inventario. Carlos Liscano, director de la Biblioteca Nacional, escritor, ex militante político”, en *La Diaria*. Montevideo, 12/8/2011.
- ROSAS, José. “Carlos Liscano”, en *RFI Español*, 12/3/2010. Disponible en <http://www.espanol.rfi.fr/node/20022>. (consultado el 2/2/2012).
- S/A. “Preguntas al escritor Carlos Liscano: «Desconfío de quien es solidario y nunca caritativo»”, en *La Onda Digital*, 16/3/2004. Disponible en www.laondadigital.com/laonda/laonda/101-200/177/a5.htm. (consultado el 5/7/2008).

S/A. “Sobre el autor Carlos Liscano”, en *Actors Studio Teatro*, 10/8/2005. Disponible en www.actors-studio.org/Foros/showthread.php?t=609 (consultado el 20/8/2009).

3. Contribuciones teóricas

ADORNO, Theodor. “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura. Obra Completa 11*. Madrid: Editorial Akal, 2003. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz).

AGAMBEN, Giorgio. “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. (Trad. Flavia Cosra y Edgardo Casro).

AIRA, César. “El ensayo y su tema”, en *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Editorial Taurus, 1989. (Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra).

_____. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008. (Trad. Tatiana Bubnova).

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994. (Trad. C. Fernández Medrano).

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. (Trad. Julieta Fombona de Sucre).

BLANCHOT, Maurice. “Nietzsche y la escritura fragmentaria”, en *La ausencia de libro*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1973.

_____. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. (Trad. Jorge Ferreiro).

_____. *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992. (Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis).

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995. (Trad. Thomas Kauf).

- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad* seguido de *El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007. (Trad. Margarita Polo).
- DARNTON, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. (Trad. Carlos Valdés).
- _____. “El lector como misterio”, en *Fractal*, 1996. Disponible en <http://www.mxfractal.org/F2darn.html>. (consultado el 27/1/2012).
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. Lomas de Santa Fe: Universidad Iberoamericana, 1993. (Trad. Jorge López Moctezuma). Disponible en <http://books.google.com.uy/books?id=Hss8MiJOOQwC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=certeau+la+escritura+de+la+historia&source=bl&ots=2IzdcWsq6A&sig=F3PiEuQPfuYsEHIGSrm272TXck&hl=es#v=onepage&q=certeau%20la%20escritura%20de%20la%20historia&f=false>. (consultado el 27/1/2012).
- DE MAN, Paul. “Autobiography as De-facement”, en *Jstor*, 21/3/2007. Disponible en http://neuron.mefst.hr/docs/katedre/med_humanistika/Medicina/Narativna/AutobiographyAsDe_facement.pdf. (consultado el 4/9/2011).
- FARGAS, José. “El ensayo como modo. Sobre *Modos del ensayo* de Alberto Giordano” [reseña], en *Sitio el interpretador – literatura, arte y pensamiento*, S/F. Disponible en <http://metodologiadeliteratura.blogspot.com/search/label/Bibliograf%C3%ADa.%20Ejemplos%20seg%C3%BAn%20la%20MLA>. (consultado el 6/8/2011).
- FOUCAULT, Michel. “La escritura de sí”, en ABRAHAM, Tomás. *Los senderos de Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- _____. “¿Qué es un autor?”, en *Litoral*. Córdoba, 1998. (Trad. Silvio Mattoni). Disponible en <http://es.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-%C2%BFQue-es-un-autor-Version-completa>. (consultado el 9/2/2011).
- FREUD, Sigmund. “La interpretación de los sueños (1900-1901). Primera Parte”, en *Obras Completas. Tomo 4*. Buenos Aires: Departamento de Publicaciones CEUP, 1989. (Trad. José Etcheverry).
- GIL-ALBARELLOS, Susana. “Breve delimitación histórico-teórica del ensayo”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 1998. Disponible en

www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=136252&orden=0.

(consultado el 4/8/2011).

- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003.
- GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores, 1999. (Trad. Francisco Martín). Disponible en http://www.fmmeduccion.com.ar/Bibliotecadigital/Ginzburg_Elquesoylosgusanos.pdf. (consultado el 28/1/2012).
- GIORDANO, Alberto. *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999.
- _____. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia. Reedición corregida y aumentada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- _____. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GONZÁLEZ, Horacio. “Elogio del ensayo”, en *Babel*. Buenos Aires, 8/1990.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores. Questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. (Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão).
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- KAMINSKY, Gregorio. “El alma y las formas del ensayo”, en *Escrituras interferidas. Singularidad, resonancias, propagación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978. (sin datos de trad.).
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LANDI, Óscar. “Cuestiones de género”, en *Babel*. Buenos Aires, 8/1990.
- LARRE BORGES, Ana Inés. “Escrituras del yo, razones para una revista”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, 4-5/2011.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Trad. Jovita María Gerheim Noronha y María Inês Coimbra Guedes).

- LOIS, Élida. *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Edicial, 2001.
- LUKÁCS, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas*. México: Ediciones Grijalbo, 1985. (Trad. Manuel Sacristán).
- MATTONI, Silvio. *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*. Córdoba: Publicaciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2003.
- _____. “Alberto Giordano, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*” [reseña], en *Orbis Tertius*, 2006. Disponible en http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/alberto-giordano-modos-ensayo-borges-piglia/id/48983808.html. (consultado el 6/8/2011).
- MELO MIRANDA, Wander. *Cuerpos escritos. Memoria y autobiografía*. Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2002. (Trad. María Angélica Melendi).
- MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 2005. (Trad. Heber Cardoso).
- MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos. Libro I*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912. (Trad. Constantino Román y Salamero).
Disponible en <http://es.scribd.com/doc/14156396/Michel-de-Montaigne-Ensayos-Libro-1>. (consultado el 9/7/2010).
- OLMOS, Ana Cecilia, Marcelo CASARIN (coordinadores). *Ensayo[s] de narradores*. Córdoba: Alción Editora, 2007.
- _____. *Sobre la escritura. Ensayo de narradores en la literatura latinoamericana (1970-2005)*. (Apuntes de Seminario de Posgrado). Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 6/2008.
- _____. “Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana”, en *Crítica Cultural*, 2009. Disponible en <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040101.pdf>. (consultado el 17/9/2012).
- _____, Helmut GALLE, Adriana KANZEPOLSKY, Laura ZUNTITI IZARRA (organizadores). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. San Pablo: Annablume Editora, 2009.

- PAULS, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: Librería-Editorial El Ateneo, 1996.
- PERCIA, Marcelo (compilador). *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- PICARD, Hans Rudolf. “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, en *Cervantes Virtual*, S/F. Disponible en www.cervantesvirtual.com. (consultado el 18/10/2011).
- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.
- PRIETO, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo, Tomo I*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1964.
- REST, Jaime. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- ROCCA, Pablo. *Un experimento llamado Brasil y otros estudios*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1995. (Trad. Agustín Neira).
- _____. *Sí mismo como otro*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008. (Trad. Agustín Neira).
- _____. *Caminos del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. (Trad. Agustín Neira).
- ROMERA, José, Alicia YLLERA, Mario GARCÍA-PAGE, Rosa CALVET (editores). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 1993.
- SARLO, Beatriz. “La crítica: entre la literatura y el público”, en *Espacios*. Buenos Aires, 1984.
- _____. “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- SCHMUCLER, Héctor. “Los mortales peligros de la transparencia”, en *Babel*. Buenos Aires, 8/1990.

- SIBILIA, Paula. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. (Trad. Paula Sibilía y Rodrigo Fernández Labriola).
- SOSNOWSKI, Saúl (compilador). *Represión, exilio, y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- STAROBINSKI, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1998. (Trad. Blas Matamoro).
- TEXEIRA, Marlene. “É possível a leitura?”, en *Nonada*. Porto Alegre, 2005.
- VILA-MATAS, Ernesto. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

4. Estudios críticos sobre Carlos Liscano y su contexto

- ALBISTUR, Jorge. “Notas sobre literatura carcelaria”, en *La Semana de El Día*. Montevideo, 22/9/1989.
- ALFARO, Hugo. “Los blues del fin de siglo”, en *Brecha*. Montevideo, 3/2/1995.
- ALZUGARAT, Alfredo. “Las cárceles de la dictadura como espacios de lectura y reescritura del Quijote”, en *Actas de las Jornadas Cervantinas a cuatrocientos años de publicación del Quijote*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2006.
- _____. *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2007.
- _____. *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- _____. “El constante retorno”, en LISCANO, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010.
- _____. “Vida y/o literatura. Aproximaciones biográficas a la obra de Carlos Liscano”, en REALES, Liliana y Roberto FERRO (org.). *Ficções do eu ficções do outro*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2013.
- BAJTER, Ignacio. “El orden del sirviente. Un archivo pese a todo”, en REALES, Liliana y Roberto FERRO (org.). *Ficções do eu ficções do outro*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2013.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “Carlos Liscano: la palabra en su cárcel”, en LAGO, Sylvia (coordinadora). *Narrativa uruguaya de las últimas décadas, 1960-1990*.

- Las marcas de la violencia*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1997.
- BLANQUÉ, Andrea. “La vida de las palabras”, en *El País Cultural*. Montevideo, 17/10/2003.
- BLIXEN, Carina. “Apuntes para la lectura de *La mansión del tirano* de Carlos Liscano”, en *LSD*, 1/2004. Disponible en <http://lsdrevista.todouy.com/OTROS/LSD01.pdf>. (consultado el 19/6/2008).
- _____. *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.
- _____. “Prólogo”, en LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Editorial Planeta, 2007a.
- _____. “Viaje a ninguna parte”, en *Actas del V Congreso Nacional y IV Internacional de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay: Literatura uruguaya se busca (1980-2005)*. Montevideo, 2007b.
- _____. “La memoria: *La sinuosa senda*”, en *IV Jornadas de Literatura y Psicoanálisis, Hacer memoria. Asociación Psicoanalítica del Uruguay* (Inédito). Montevideo, 26-27/6/2009.
- _____. “Los manuscritos de *La mansión del tirano*: delirio y poesía”, en LISCANO, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010.
- _____. “Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas”, en *Cuadernos Lirico N° 8*, 2013a. Disponible en <http://lirico.revues.org/954>. (consultado el 22/1/2013).
- _____. “Hay comienzos difíciles”, en REALES, Liliana y Roberto FERRO (org.). *Ficções do eu ficções do outro*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2013b.
- BORGES, Selomar Claudio. “Contar e contar-se em Carlos Liscano: a problematização da narração em *El escritor y el otro*”, en *Nupem*, 8-12/2010. Disponible en <http://www.fecilcam.br/nupem/revistanupem/documentos/vol2exe3ano2010/artigo05.pdf>. (consultado el 27/2/2012).
- _____. *Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano*. (Tesis de Maestría. Inédito). Florianópolis, 2012.

- BRANDO, Óscar. “Carlos Liscano: la poética de la soledad”, en *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, 5/1993.
- _____. “La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)”, en *Papeles de Montevideo*. Montevideo, 10/1997.
- _____. “La escritura es la vida”, en *Brecha*. Montevideo, 2/2/2001.
- _____. “Relatos uruguayos del fin de siglo. Fábulas de hogar quebrado”, en AUTORES VARIOS. *Trazas y ficciones. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, 2007.
- BUELA, Álvaro. “*El Charlatán*” [reseña], en *El País Cultural*. Montevideo, 17/6/1994.
- CAÉTANO, Méricy. “*La mansión del tirano*” [reseña], en *Cuadernos de Marcha*. Montevideo, 10/1992.
- _____. “Liscano: un conflicto actualizado”, en *Cuadernos de Marcha*. Montevideo, 8/1996.
- CAPLÁN, Raúl. “Dessiner. L’ autre Carlos Liscano”, en *Espaces Latinos*. Lyon, 5-6/2011.
- CARDOSO, Diane. *Carlos Liscano. De l’ ombre à la lumière* (Tesis. Inédito). París, 9/2010.
- CARDOZO, Wilson Javier. “Más solo que el escritor. Entrevista a Carlos Liscano”. *Banda Hispánica*, 5/2000. www.revista.agulha.nom.br/bh2liscano.htm. (consultado el 20/8/2009).
- CARMONA, María. “Carlos Liscano: «Uno escribe para dialogar con los libros que admira»”, en *La Red 21*, 24/2/2007. Disponible en <http://www.lr21.com.uy/cultura/247261-carlos-liscano-uno-escribe-para-dialogar-con-los-libros-que-admira>. (consultado el 20/8/2009).
- CASTRO MORALES, María Belén. “El discurso de la sumisión en un «texto de ventrílocuo»”, en *Cuadernos de Marcha*. Montevideo, 12/1993.
- CHIAPPARA, Juan Pablo. “Dos novelas uruguayas salvajes y una poética del encierro”, en *Contratiempo*, 2008. Disponible en www.revistacontratiempo.com.ar/chiappara_liscano.htm. (consultado el 19/6/2008).
- _____. “El mal(estar) de Carlos Liscano, Dostoyevski y Baudrillard”, en *Contratiempo*, 2008. Disponible en

http://www.revistacontratiempo.com.ar/chiappara_malestar_liscano_dostoyevski_baudrillard.htm. (consultado el 1/2/2012).¹⁹⁵

_____. *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2011.

_____. “Catástrofe. Novela. Catarsis. Carlos Liscano feat. Juan Carlos Onetti”, en *Revista Landa*, 2013. Disponible en <https://mail.google.com/mail/u/0/?hl=es#inbox/14330762978e9beb?projector=1>. (consultado el 3/2/2014).

DOMÍNGUEZ, Carlos María. “Un peregrino en los basurales del mundo” en *Búsqueda*. Montevideo, 1/12/1995.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. “El informante” [reseña], en *Búsqueda*. Montevideo, 18/9/1997.

DOVE, Patrick. “The spoken animal: politics, language and history in Carlos Liscano’s *Truck of fools*”, en *A Contra Corriente*, 2007. Disponible en http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_07/Dove%20Liscano.pdf. (consultado el 9/2/2009).

FERNÁNDEZ, Tatiana, Carolina REHERMANN. “Cuando las marionetas cortan los hilos. Breve comentario de *La mansión del tirano* de Carlos Liscano” (Trabajo de pasaje de curso de Literatura Uruguaya, II, Instituto de Profesores Artigas. Inédito). Montevideo, 10/2008.

FERRARO OSORIO, María. *Por una poética del espacio en la novela La mansión del tirano de Carlos Liscano*. Grenoble: TER Département d’ Etudes Ibériques el Ibéro-Américaines, 1995.

_____. *Escritura en cautividad: el caso de la novela La mansión del tirano de Carlos Liscano (Uruguay)*. Grenoble: Université Stendhal Grenoble III, 6/1996.

_____. “Los manuscritos de *El método y otros juguetes carcelarios*”, en LISCANO, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010.

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, 4/5/2011.

¹⁹⁵ Los dos artículos de Juan Pablo Chiappara de la revista *Contratiempo* figuran sin fecha en internet. Agradezco al autor el dato de la fecha de publicación.

- _____. “Una autografía póstuma. El furgón de los locos de Carlos Liscano”, en REALES, Liliana y Roberto FERRO (org.). *Ficções do eu ficções do outro*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2013.
- FONTANA, Hugo. “*Agua estancada y otras historias*” [reseña], en *La República*. Montevideo, 10/3/1991.
- GIL, Daniel. “Carlos Liscano: la escritura y la vida”, en LISCANO, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000.
- GOLDSTEIN, Alfredo. “En medio tono. *El informante*” [reseña], en *Brecha*. Montevideo, 21/8/1998.
- GUIDALI, Adolfo. “El uruguayo Carlos Liscano presenta en París *El escritor y el otro*”, en *Uruguay@s en Francia / Consejo Consultivo de París*, 5/3/2010. Disponible en <http://www.uruguayos.fr/El-uruguayo-Carlos-Liscano>. (consultado el 2/2/2012).
- HONTOU, Fermín. “Un escritor que se anima a dibujar”, en *El País Cultural*. Montevideo, 17/10/2003.
- IDMHAND, Fatiha. “La torture, l’ epreuve «hors normes»”, en *Colloque International Hors normes, retournements, transgressions dans Les Ameriques*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1/2008.
- _____. “Escribir en la cárcel. Una escritura «sous contrainte»”, en LISCANO, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010.
- JOHNSTON, William. “Reseña de *La casa del tirano (sic)*”, en *El País Cultural*. Montevideo, 21/10/1992.
- LAGO, Sylvia (coordinadora). *Narrativa uruguaya de las últimas décadas, 1960-1990. Las marcas de la violencia*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1997.
- LARRE BORGES, Ana Inés. “Literatura y política”, en *Brecha*. Montevideo, 29/8/1997.
- _____. “Entre la crítica y el mercado. El escritor en crisis”, en *Punto de vista*. Buenos Aires, 4/2000.
- LEIVA, María Luján. “Uruguayos en Suecia (1973-2000)”, en *Rebelión*, S/F. Disponible en <http://www.rebellion.org/docs/8701.pdf>. (consultado el 29/2/2012).

- LINDHOLM, Elena. *Ese terrible espejo. Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*. Umeå: Institutionen för språkstudier, Umeå Universitet, 2008.
- MÁNTARAS, Graciela. “Uruguay: Resistencia y después...”, en *Casa de las Américas*. La Habana, 3-4/1987.
- MASCARÓ, Roberto. “La libertad está en el lenguaje”, en *El País Cultural*. Montevideo, 19/11/1993.
- MIGDAL, Alicia. “El límite de las palabras”, en *El País*. Montevideo, 14/5/1994.
- _____. “El encierro y los mundos”, en *Brecha*. Montevideo, 12/2006.
- MILSTEIN, Michelle. *Carlos Lizcano: la vida desde un tren*. Northfield: Carleton College, 1999.
- MIRZA, Roger. “Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la posdictadura en el Uruguay”, en PELLETTIERI, Osvaldo. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.
- _____. “Teatro y derechos humanos en el Uruguay de la posdictadura”, en *Encuentros Uruguayos*, 10/2008. Disponible en www.fhuce.edu.uy/academica/ceiu-ceiu/ceiu/REVISTA%20ENCUENTROS%20URUGUAYOS%202008.pdf. (consultado el 20/8/2009).
- PENCO, Wilfredo. “Apología militar. *Memorias de la guerra reciente*” [reseña], en *Brecha*. Montevideo, 4/5/1990.
- _____. “Estudios culturales en papeles críticos”, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, 9-12/1997. Disponible en <http://www.mec.gub.uy/academiadeletras/MarcoPrincipal.htm>. (consultado el 5/7/2008).
- PÉREZ BAGUÉS, Sonia. “*El furgón de los locos* y el Realismo Literario” (Trabajo de Seminario en la Université Lille 3. Inédito). Lille, 2008-2009.
- PEVERONI, Gabriel. “Novela de Carlos Lizcano [sic]. Laberintos de la libertad”, en *El Día*. Montevideo, 8/9/1993.
- PEYROU, Rosario. “La autenticidad del ventrílocuo”, en *Brecha*. Montevideo, 29/8/1997.

- _____. “Liscano, Carlos (1949)”, en ROCCA, Pablo (dirección técnica). *Nuevo Diccionario de Literatura uruguaya*, Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Alberto Oreggioni, 2001.
- PHILLIPPS TREBY, Walter, Jorge TISCORNIA. *Vivir en Libertad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- PLATERO, Soledad. “Carina Blixen sobre Carlos Liscano. La palabra encerrada”, en *El País Cultural*. Montevideo, 9/3/2007.
- RAMÍREZ, Mercedes. “La inauguración de la nueva narrativa”, en *Último Tren*, Suplemento Cultural de *La Hora*. Montevideo, 23/9/1989.
- _____. “Agua estancada y otras historias” [reseña], en *Brecha*. Montevideo, 15/3/1991.
- _____. “Un nuevo escritor uruguayo: Carlos Liscano”, en *Revista Iberoamericana*. Universidad de Pittsburgh, 1992.
- REALES, Liliana. “Breve asomo al heteróclito y delirante «atlas» de Liscano”. En REALES, Liliana y Roberto FERRO (org.). *Ficções do eu ficções do outro*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2013.
- REYES, Carlos. “*El informante*, unipersonal de Pepe Vázquez. Claustrofobia”, en *Búsqueda*. Montevideo, 24/9/1998.
- R.M.A. “Carlos Liscano, un escritor más profeta en Francia que en su tierra”, en *El Periódico de México*, 23/2/2007. Disponible en www.elperiodicodemexico.com/nota-impresion.php?sec=&id=88125. (consultado el 20/8/2009).
- ROCCA, Pablo. “*Memorias de la guerra reciente*” [reseña], en *El País Cultural*. Montevideo, 4/3/1994.
- _____. “Sobre las letras y la dictadura (reflexiones básicas)”, en RICO, Álvaro (compilador). *Historia reciente. Historia en discusión*. Montevideo: CEIU, 2008.
- ROSENCOF, Mauricio. “Literatura carcelaria”, en *Casa de las Américas*. La Habana, 3-4/1987.
- SALBARREY, Gloria. “El puño sobre la mesa”, en *El País Cultural*. Montevideo, 15/8/2008.
- SCLAVO, Iris (pseudónimo “Eltito”). “*Memorias de la guerra reciente*” [reseña], en *Batoví*. Tacuarembó, 11/1993.

- SEIJAS, Gustavo. “Se escribe porque falta un libro”, en *La República*. Montevideo, 18/1/1995.
- SOLARI, Ana. “*El Charlatán*” [reseña], en *Brecha*. Montevideo, 27/5/1994.
- SOSA, Gabriela. “*Los informantes* en la narrativa y el teatro de Carlos Liscano. Diálogo entre dos géneros literarios”, en *Actas del VI Congreso Nacional y V Internacional de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*. Montevideo, 9/2010.
- _____. “Estudio Preliminar a *La mansión del tirano* anotada por el autor”, en LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideo: Argumento, 2011a.
- _____. “El viaje de Hans. *La mansión del tirano* de Carlos Liscano en clave freudiana”, en [SIC]. *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*. Montevideo, 12/2011b.
- _____. “Sobre el oficio de contar”, en *Brecha*. Montevideo, 5/1/2012.
- TENAGLIA, María Noel. “Teatralización de la memoria inefable: *El informante* de Carlos Liscano y *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof”, en MIRZA, Roger, Gustavo REMEDI (editores). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- THOMAE-FORGUES, María Eugenia. “El informante aterriza en la Luna (reseña de una representación dramática)”, en *Tesis, ensayos y reseñas de alumnos de posgrado de la profesora Rei Berroa*, 6/2003. Disponible en <http://mason.gmu.edu/~berroa/elinformante1.htm>. (consultado el 20/8/2009).
- VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.
- S/A. “El escritor que retornó del infierno”, en *La Red 21*, 6/4/2008. Disponible en <http://www.lr21.com.uy/cultura/305972-el-escriptor-que-retorno-del-infierno>. (consultado 2/2/2012).

5. Otros textos consultados

- AUTORAS VARIAS. *Memoria para armar – uno*. Montevideo: Editorial Senda, 2001.
- _____. *Memoria para armar – dos. ¿Quién se portó mal?* Montevideo: Editorial Senda, 2002.
- _____. *Memoria para armar – tres*. Montevideo: Editorial Senda, 2003.

- BECKETT, Samuel. *Molloy*, 1951. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/30972320/Beckett-Samuel-Molloy>. (consultado el 8/6/2012).
- BERAMENDI, Fernando, Ana Luisa VALDÉS y María GIANELLI. *Fueradefronteras. Escritores del exilio uruguayo*. Estocolmo: Editorial Nordan-Comunidad, 1984.
- BLIXEN, Samuel. *Sindic*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.
- _____. *Fugas*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2004.
- CAILLABET, Carlos, Annabella BALDUVINO. *Nomeolvides*. Montevideo: Taller Aquelarre, 2001.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel. *Las vidas de Rosencof*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2000.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Trad. Carlos Manzano. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- CONTERIS, Hiber. *Oscura memoria del sur*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2002.
- CORES, Hugo. *Memorias de la resistencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2002.
- COTELO, Emiliano. “*El capitán por su boca muere o La piedad de Eros: ensayo sobre la mentalidad de un torturador*, el libro del psicoanalista Daniel Gil sobre el caso de Jorge Tróccoli” [entrevista], en *Memoria viva*, 2/11/08. Disponible en <http://memoriaviva5.blogspot.com/2008/11/entrevista-daniel-gil.html>. (consultado el 27/3/2012).
- DA CRUZ, José y Leonardo ROSSIELLO (redactores). *Antologías personales. Poesía uruguaya en Suecia*. Montevideo: Vintén Editor, 1992.
- ESTEFANELL, Marcelo. *El hombre numerado*. Montevideo: Aguilar, 2007.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. “Al lector salteado”. *Museo de la novela de la eterna*. Madrid: ALLCCA XX/Fondo de Cultura Económica, 1996.
- FOURCADE, Luis. *De bigote pa’ arriba*. Montevideo: Ediciones Orbe Libros, 2006.
- GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido*. Montevideo: Editorial Trilce, 2008.
- GIL, Daniel. *El capitán por su boca muere o La piedad de Eros. Ensayo sobre la mentalidad de un torturador*. Montevideo: Trilce, 1999.
- GRACQ, Julien. *El mar de las Sirtes*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2005.
- HENSEL, Georg. *Samuel Beckett*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. (Trad. Juan José Utrilla).

- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas 3*. Montevideo: Arca Editorial y Cal y Canto Editorial, 1988.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores, 2001. (Trad. Pilar Gómez Bedate).
- MACEDO, Mirta. *Tiempos de ida, tiempos de vuelta*. Montevideo: Ediciones Orbe Libros, 2002.
- _____. *Atando los tiempos*. Montevideo: Ediciones Orbe Libros, 2005.
- MIR, Omar. *El Penal de Santa Elena*. Montevideo: Ediciones Orbe Libros, 2003.
- MOSQUERA, Sonia (compiladora). *Adolfo Wasem, El Tupamaro*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.
- ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.
- _____. *El pozo*. Montevideo: Editorial Arca, 1965.
- POLONI DABALÁ, Ariel. *Cuando la palmera se enamoró del viento... y otros cuentos*. Montevideo: Azul Marino Publicaciones, 2006.
- ROSENCOF, Mauricio. *Las agujas del tiempo*. Montevideo: Ediciones Santillana, 2003.
- ROSENCOF, Mauricio y Eleuterio FERNÁNDEZ HUIDOBRO. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Tupac Amarú Editores, 1988.
- SENDIC, Raúl. *Cartas desde la prisión*. Montevideo: Mario Zanicchi Editor, 1984.
- TRÓCCOLI, Jorge. “La ira del Leviatán. Del método de la furia o la búsqueda de la paz”, en *Revista Tres*. Montevideo, 1996.
- WOLF, Rodolfo. *Batallas de una guerra perdida*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- ZWEIG, Stefan. *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, 1925. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/8698037/Zweig-Stefan-La-Lucha-Contra-El-Demonio-lderin-Kleist-y-Nietzsche>. (consultado el 5/6/2012).

ÍNDICE

CAPÍTULO PRIMERO. EL ESCRITOR Y LOS OTROS. LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE CARLOS LISCANO.....

CAPÍTULO SEGUNDO. LAS ESCRITURAS DEL YO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESCRITOR.

1. Liscano y las escrituras del yo.....
2. “Giro subjetivo” y escrituras del yo.....
3. Aportes de la crítica genética.....

CAPÍTULO TERCERO. DEL “DIARIO DE LA CÁRCEL” AL “DIARIO DE *EL INFORMANTE*”: COMIENZOS DE UNA CONSTRUCCIÓN DE SÍ

1. Para qué y cómo escribir un diario.....
2. Bases para una praxis de escritura.....
3. Yo, ustedes, ellos.....

CAPÍTULO CUARTO. LAS ESCRITURAS DEL YO COMO PROYECTO LITERARIO

1. Trayectoria de un escritor y el mundo del *otro*.....
2. *Lector salteado*: el escritor de la vejez.....

CAPÍTULO QUINTO. ENSAYISTA DE SÍ MISMO. UNA HISTORIA PERSONAL TRANSFORMADA EN SABER

1. La forma ensayística y la construcción del yo: algunas precisiones teóricas.....
2. Liscano, ensayista de sí mismo.....

ANEXO

- Puesta en práctica de un oficio. Entrevista a Carlos Liscano.....

BIBLIOGRAFÍA

1. Obra de Carlos Liscano.....
2. Entrevistas a Carlos Liscano.....
3. Contribuciones teóricas.....
4. Estudios críticos sobre Carlos Liscano y su contexto.....
5. Otros textos consultados.....