

La Singularidad Cualsea y el Estado Moderno en Dos Novelas de Carlos Liscano

The Whatever-singularity and the Modern State in Two Novels of Carlos Liscano

Juan Pablo Chiappara¹

RESUMO: Interessa-nos refletir sobre como os romances de Carlos Liscano *El camino a Ítaca* (1994) e *La ciudad de todos los vientos* (2000) manifestam a emergência de uma forma de lidar com a identidade nacional e com os Estados modernos que pode ser analisada em contraponto com o conceito de singularidade qualquer proposto por Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* (1990). Depois de treze anos de cárcere político em seu país e dez de autoexílio na Suécia, o uruguaio Carlos Liscano decide voltar a viver na sociedade uruguaia. Dita decisão pode ser rastreada na leitura dos dois romances mencionados, onde cremos que o autor cava e constrói a possibilidade de retorno a um país que parece construir à sua medida, resgatando elementos não oficiais da cultura identitária e estabelecendo fortes vínculos entre a possibilidade do ficcional e da vida cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE: Singularidade qualquer. Estado Moderno. Romances Carlos Liscano.

En este trabajo convergen dos novelas del autor uruguayo Carlos Liscano y un ensayo filosófico de Giorgio Agamben. Las novelas son *El camino a Ítaca*, de 1994 y *La ciudad de todos los vientos*, del 2000 y *La comunidad que viene* de 1990 el ensayo. Las reflexiones que propongo a partir de ese cruce de lecturas tienen que ver con la forma como las tres obras plantean su relación con, y su inserción en, el imaginario cultural y literario nacional, cada una desde su ámbito discursivo, el literario y el filosófico, respectivamente.

Agamben conceptualiza la singularidad cualsea a través de una sucesión de diecinueve piezas cortas lapidadas con un lenguaje austero y, por momentos, poético. Para presentarla recurre a estrategias argumentativas diferentes. En primer lugar, el tono es alusivo y se apoya en conceptos sacados del pensamiento medieval² así como de una mirada filosófica contemporánea del lenguaje; en segundo lugar, utiliza estrategias discursivas que dialogan

1

Dr. em Literatura Comparada (UFMG). Professor Adjunto DE no Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

2

El propio concepto de cualsea lo toma de Gerson ben Juda (960-1240), para quien “(...) lo inteligible (...) no es ni el universal ni el individuo en cuanto comprendido en una serie, sino ‘la singularidad en cuanto singularidad cualsea’”. (AGAMBEN, 2006, p. 11).

explícitamente con ejemplos literarios – cita a Kafka, a Robert Walser y a Melville –; y, en tercer y último lugar, utiliza como estrategia un lenguaje de trasfondo político cuando remite a los acontecimientos de Tienanmen ocurridos entre abril y junio de 1989 en Pekín.

Para intentar definir de forma concisa qué es una singularidad cualsea tal como la presenta Agamben conviene ponerla en contacto con el concepto de vida nuda, del mismo autor. Para el pensador italiano la singularidad cualsea ofrece un camino teórico para dismantelar la hipocresía de la supuesta sacralidad de esa vida nuda (desnuda), la cual él mismo teorizará posteriormente en *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*, pero que ya está en juego en este libro de 1990, como es posible observar en el siguiente fragmento que nos conduce a la cuestión clave que proponemos sobre las dos novelas mencionadas antes:

Un ser que fuese radicalmente privado de toda identidad representable sería para el Estado absolutamente irrelevante. Esto es cuanto tiene que esconder, en nuestra cultura, el dogma hipócrita de la sacralidad de la vida desnuda y las vacuas declaraciones sobre los derechos del hombre. (...) La singularidad cualsea, que quiere apropiarse de la pertenencia misma, de su ser mismo en el lenguaje, y declina por esto toda identidad y toda condición de pertenencia, es el principal enemigo del Estado (AGAMBEN, 2000, p. 70-71).

Como contrapartida a esa relación sombría que Agamben denuncia, en un escenario donde existiesen singularidades cualsea “el ser tal que, sea cual sea, importa” (AGAMBEN, 2000, p. 11). Ese principio, si de hecho fuese posible encarnarlo, sería la demostración de la existencia de un valor efectivamente sagrado de la vida humana en la relación que el Estado mantiene con sus ciudadanos, y ya no el valor de sagrado como *sacer*, tal como lo propone Agamen, o sea, como “(...) aquel que ha sido excluido del mundo de los hombres, y que, no pudiendo ser sacrificado, es lícito matarlo sin cometer homicidio” (AGAMBEN, 2000, p. 70). Así, considerando la lealtad que cada uno le debe a la organización estatal y que ésta le demanda a cada uno, una persona que se autoexcluyese y se privase de tener (y privase al grupo de adjudicarle) una identidad representable en términos de pertenencia religada por una lealtad nacional, se situaría en el espacio del tejido social que ocuparía una singularidad cualsea.

El uso del imperfecto del subjuntivo por Agamben debe ser notado ya en la primera cita mencionada. El pensador se mantiene en el plano de lo hipotético o irreal al usar ese tiempo y modo verbales pero, de hecho, en su abordaje político, cuando habla de los acontecimientos de Tienanmen, ocurridos tan solo un año antes de la publicación de la obra comentada, escribe lo siguiente y son éstas, además, las últimas palabras del ensayo: “Allí donde estas singularidades manifiesten pacíficamente su ser común, allí habrá una Tienanmen y, antes o después, llegarán los carros blindados” (AGAMBEN, 2000, p. 71). De todos modos, no es casualidad que la mayoría de los ejemplos optimistas, podría decirse, Agamben los encuentre en obras literarias. No querríamos, sin embargo, que se dedujese de ello que nuestros presupuestos teóricos van en la dirección de adherir sin reservas a lo que podemos

llamar una función meramente representacional de la literatura, sino que al mismo tiempo, cuando pensamos a partir de la presencia de singularidades cualsea en obras literarias, pretendemos ir más allá de una presencia que se justifique tan solo en mundos imaginarios. En efecto, lo que proponemos es una visión pragmática del texto literario, tributaria de Jorge Luis Borges y expresada por Ricardo Piglia en los siguientes términos: “La literatura también es eso: una relación con la experiencia donde uno está al mismo tiempo viviendo y registrando.” (PIGLIA, 2013) La lectura que hacemos de esta cita es la de una fundamentación teórica de lectura de lo literario que no supone una transferencia límpida de experiencias extraliterarias hacia dentro del texto literario, sino que al contrario, la escritura ficcional se da como una experiencia particular en sí, cuya especificidad es el registro escrito con un lenguaje que vincula sesgadamente la experiencia extraliteraria al texto. En ese sentido, la forma de representación sería algo opuesto a lo que registraría una máquina que pudiese captar la realidad experimentada en su esencia absoluta y sin recortes, una máquina-Funes, podríamos pensar (en referencia al famoso personaje borgeano), lo cual, en definitiva, nos aproxima de una perspectiva pragmática de lectura.

Pero la pregunta apremiante en este momento es: ¿cómo funcionaría una singularidad cualsea? La misma no adquiere su identidad de una pertenencia a un colectivo como por ejemplo el hecho de ser socialista, argentino, uruguayo, musulmán, rojo. Más bien se sitúa en un espacio social que es un afuera – en relación a un grupo que se puede considerar estable, integrado y autorepresentado –, pero con las características borrosas de un umbral o una aureola, metáfora que usa Agamben (2006, p. 47-49). Sucede que, como el autor sitúa la discusión en la perspectiva clásica del problema de los universales y los particulares, tal vez sea el fragmento “Ejemplo” uno de los que mejor dilucide algo fundamental para definir la singularidad cualsea y algo cardinal para lo que nos proponemos analizar de las obras literarias en cuestión.

En concreto, como la propone Agamben, el ejemplo en tanto que forma vale por cualesquiera y todos los casos del mismo género; pero el ejemplo, al que se le reconoce una forma particular real, tiene a su vez la característica de que, siendo un caso particular real, no puede valer en su particularidad. Esto, según el autor, porque: “El ser ejemplar es el ser puramente lingüístico.” (AGAMBEN, 2000, p. 16) Ejemplo en griego es paradigma, o sea, literalmente ‘lo que está ahí al lado’, fuera de la serie. De este modo, el ejemplo queda excluido, en rigor, tanto de los universales como de los particulares. Esa es, metafóricamente, la condición de una singularidad cualsea, en la medida en que no se alinea a una comunidad como perteneciente a ella y, al mismo tiempo, rechaza su individualidad de sujeto, esa esencia de la arquitectura filosófico-cultural de la Modernidad. Para entender esa vuelta de tuerca que significa el alejarse de la noción romántico-moderna de sujeto es necesario recurrir al fragmento “Sin clases” donde Agamben propone que:

(...) si los hombres pudiesen no ser así, en esta o aquella identidad biográfica particular, sino ser solo *el* así, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad accedería

por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos (...) (AGAMBEN, 2000, p. 55).

Este pensamiento radical debe ser sin duda entendido como una propuesta teórica para superar efectivamente la Modernidad, ese modelo de libertad que en su vientre lleva siempre la posibilidad de oprimir y aniquilar la diferencia, y que en el ápice de su esplendor nacionalista llevó a las atrocidades, no diríamos ya conocidas por todos porque no lo son, ya sea sencillamente por ser ignoradas, por falta de información, por frivolidad o por no querer/poder reconocerlas como atrocidades, en el peor de los casos. Si una sociedad sin sujetos nos puede parecer utópico o algo incomprensible – inclusive a los portavoces del concepto de postmodernidad, muchas veces usado de forma vacía y automática –, es en otro tipo de organización de la vida humana como lo es la ficción literaria donde podemos encontrar maneras de acercarnos a una realidad en la que, aunque sea de forma parcial, la singularidad cualsea se insinúa. La literatura atrae la mecánica del ejemplo agambeniano, aunque vale aclarar que ella no es ejemplar en el sentido moral de la palabra, sino que atrae dicha mecánica en el sentido estricto de que: “Ejemplar es esto que no viene definido por ninguna propiedad excepto la de ser dicho. No el ser-rojo, sino el ser-*dicho* rojo” (AGAMBEN, 2000, p.16).

La obra de Liscano en general está absolutamente atravesada por la experiencia de la represión estatal. Hablar de una y de otra es hablar de los últimos cincuenta años de la historia uruguaya. Liscano nació en 1949 y a fines de los años sesenta se volvió un militante formal del MLN-T (Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros), grupo fundado en 1963 cuyo objetivo era llevar el país a una revolución que instaurase un gobierno de izquierda no necesariamente socialista. Una de las finalidades de esta organización era nacionalizar el país, que estaría siendo desnacionalizado por la entrada de intereses económicos extranjeros. Esta propuesta era heredera de ideas que venían gestándose desde comienzos del siglo XX en grupos sindicales, anarquistas e intelectuales que se enfrentaron a las fuerzas conservadoras instaladas en el poder estatal desde la independencia. El proceso de alzamiento e insurrección armada, que se dio en el contexto de la Revolución Cubana y de la Guerra Fría, acabó en un golpe de Estado, en 1973, que duró doce años, volviéndose al régimen democrático en marzo de 1985. Carlos Liscano fue preso político de 1972, algunos meses antes de que empezara la dictadura, hasta marzo de 1985, siendo uno de los últimos presos a ser liberado.

Es importante resaltar, a su vez, que si la izquierda mencionaba en sus justificaciones una necesidad de nacionalizar o no permitir la expropiación de lo nacional por intereses multinacionales, también la Dictadura Militar utilizó el mismo argumento; para ella, se trataba de la necesidad de defender la Nación y el Estado de la injerencia de intereses extranjeros, en particular de la Unión Soviética y del Comunismo. En nombre de esto, se entró en un régimen

de terror, donde los derechos humanos fueron violados, desapareció gente, niños fueron robados, hombres y mujeres torturados y asesinados, en fin, mucho de lo que ocurre en un régimen autoritario nacionalista, como lo han sido tantos a lo largo del siglo XX, como lo siguen siendo hoy muchos en todo el mundo y, la mayoría, con el apoyo militar, político y económico de aquellas que se presentan como las grandes democracias del mundo. Concretamente, hoy en día se conoce fehacientemente la participación de los Estados Unidos de América en el entrenamiento de inteligencia y técnicas de tortura a policías y militares uruguayos y de otros países de América Latina.

En el caso uruguayo, antes mismo del Golpe de Estado había sido instalado un *estado de excepción* a través de las llamadas Medidas Prontas de Seguridad, que están previstas en la Constitución uruguaya y que fueron utilizadas por varios gobiernos a lo largo del siglo XX. Sin embargo, entre 1968 y 1973, durante los gobiernos de Jorge Pacheco Areco y Juan María Bordaberry, se implementaron con gran recurrencia y acarrearón una represión durísima, inclusive con muertes de civiles, estudiantes y trabajadores.

Las consecuencias de este proceso, además de la cárcel sistemática y arbitraria que sufrieron muchos uruguayos, tuvo como corolario clave un proceso de exilio que, primero fue obligatorio para muchos y, después, durante la dictadura e inclusive ya en democracia, fue voluntario, sobretodo el autoexilio de jóvenes por problemas de falta de trabajo y por una cuestión cultural mucho más profunda de la cual, precisamente, surge una obra como la de Carlos Liscano, quien tendrá su experiencia de exiliado, ya que en 1985, puesto en libertad, decide irse a Suecia, donde vive hasta 1996, año en que se radica nuevamente en Uruguay. Por lo tanto, podemos afirmar que Carlos Liscano fue protagonista de las dos experiencias que marcaron más profundamente a la cultura uruguaya en el último medio siglo: la cárcel y el exilio.

En Liscano, la relación entre la violencia y la escritura está presente desde el momento en que empieza a escribir, o sea, durante un período de reclusión en un calabozo del Penal de Libertad (no en la celda) al que los presos llamaban “la isla”, dadas las condiciones de aislamiento y reclusión total.³ En ese espacio exiguo y hediondo donde la represión del Estado hostigaba aún más cruelmente a los detenidos empieza su obra sin lápiz ni papel: “De repente, ese día de 1980, no estuve más solo. Éramos dos: yo, el que siempre había sido, y el otro, el que yo inventaba para controlar mi delirio, quien empezó en seguida a delirar por su cuenta.” (LISCANO, 25/05/2007). A principios de 1981, ya en su celda y a escondidas, iniciaría el registro de esa experiencia de escritura mental nacida en el aislamiento total y en condiciones infrahumanas. El resultado, después de varias peripecias durante años, fue la novela *La*

3

En el libro *El lenguaje de la soledad* describirá este lugar así: “La isla era el lugar donde se metía a los presos que infringían el reglamento (...). No se podía hablar nunca. No había luz, el agua para beber era racionada por los militares. (...) El agua corría por las paredes y por el suelo, el viento soplaba por un hueco a la altura del techo. Dos veces por día se abría la puerta y le entregaban al preso un plato de aluminio con comida hirviendo. A los cinco minutos lo retiraban.” (LISCANO, 2000b, p. 30)

mansión del tirano, que atestigua su victoria contra la represión feroz, la tortura física y la psicológica.

De 1972, cuando tenía 23 años y la policía allana su domicilio para llevárselo preso, hasta 1996 pasan 24 años en que Liscano vive fuera de la sociedad uruguaya. Las novelas *El camino a Ítaca* (1997) y *La ciudad de todos los vientos* (2000a) focos de este trabajo, son la elaboración de su regreso a casa y el “cierre” de ese ciclo; la primera lo es de forma menos evidente y la segunda de forma mucho más intencional. Será necesario partir de un análisis de esta última para leerla en contrapunto con la primera e ir aclarando el papel que cada una juega en ese regreso literario y biográfico de Liscano al Uruguay. Como escritor, el autor cava en ellas la posibilidad de reinstalarse en su país de origen, algo que es mucho más difícil de lo que se supone para cualquiera que ha tomado una distancia tan grande como lo son veinticuatro años, pero todavía más para alguien que de esos años todos ha pasado trece en una cárcel política y diez en un mundo tan extranjero culturalmente al Uruguay como lo es Suecia.

Una vez considerado este contexto y el de la vida privada de Carlos Liscano, aunque someramente esbozados, no es difícil entender que su obra literaria está marcada por una relación umbilical con la violencia de Estado que se ejerció en Uruguay sistemáticamente desde comienzos de los años sesenta hasta 1985. Esta relación entre el autor, el Estado y la obra nos parece fundamental en el caso de las novelas analizadas.

Podemos, así, lanzar un primer puente de lectura con lo que insinuamos sobre las dos novelas mencionadas y el concepto explicitado de singularidad cualsea de Agamben.

Carlos Liscano, luego de trece años de cárcel política en Montevideo y diez de exilio en Suecia, vuelve al Uruguay, pero no lo puede hacer sin su (y en su) novela de regreso – como he llamado a *La ciudad de todos los vientos* en otro lugar (CHIAPPARA, 2011) –, donde deja claro en qué (y con qué) condiciones vuelve a su país de origen. La principal de esas condiciones plasmadas en la obra de ficción mencionada es provocar el desmoronamiento del mito artiguista – de José Artigas, considerado el “padre de la patria” – y de otros clichés de la cultura nacional, para armar una mitología personal con un fuerte trasfondo del Juan Carlos Onetti de *La vida breve* y del cuento “Un sueño realizado”.

Ese regreso había incubado en la anulación de la identidad uruguaya que Vladimir, el protagonista de su novela anterior, *El camino a Ítaca*, de 1994, había cargado por su periplo de inmigrante pobre en la Europa inmediatamente posterior a la caída del Muro de Berlín. En esa obra, a su vez, esa obliteración de la identidad nacional también se había pautado por la recurrente insistencia a lo largo de la novela de una escena de la *nouvelle El Pozo* – la escena de la barca, la cabaña y la mujer –, también de Onetti, escena ésta que apunta a la utopía de un lugar fuera del espacio común a la sociedad establecida y representa una búsqueda de

aislamiento y funcionamiento social a partir de una escala de valores hecha a la medida de los personajes, que de lo público desean transferirse a lo estrictamente privado.⁴

El regreso de C o Liscano (el protagonista tiene más de un nombre o es uno que se subdivide en dos), es remarcable en *La ciudad de todos los vientos*, el cual no se da por las ganas de poder volver a vivir como uruguayo, sino por el deseo de dejar de ser extranjero. Se trata de volver a una comunidad de gestos más o menos familiares, de lengua familiar y, como ha dicho Liscano varias veces, a una sociedad donde se puede vivir medio que de memoria, sin tener que explicar por qué se está allí o quién se es o de dónde, lo que, en contrapartida, implica el riesgo de siempre acabar identificándose con un origen lleno de clichés. Por eso, para que Liscano vuelva y esté, le es necesario intentar desaparecer detrás del anonimato, es decir, precisa confundir su condición de sujeto en un colectivo que le ayude a esconderse.

Por otro lado, no es mera casualidad el título del primer capítulo de *La ciudad de todos los vientos*: “De la alegría de haber nacido en el país que no existe.” Este título, que quizás le provoque ira o desconfianza a una parte de los uruguayos, revela, por el humor serio, dos verdades: una no dicha todos los días, pero que consiste en el hecho indiscutible de que Uruguay se ve a sí mismo como una comunidad que históricamente ha tenido dificultad para creerse un país o para sentirse una nación; y otra verdad, ésta dentro de la diégesis, que consiste en decir que los narradores de la novela expresan su felicidad por haber descubierto que el regreso, tan problemático para el exiliado en general y para el caso uruguayo en particular, no encierra ningún dilema moral ni ningún riesgo de desfasaje de identidad, ya que ese país al que se vuelve para el narrador no existe, sabiendo que aquí se le reconoce esta cualidad inusitada como algo positivo y en ningún caso angustiante o humillante, lo que ubica esta obra distante de la lógica moderna del Estado nacional fuerte y triunfante.

Esta forma de razonar hace de ese país imaginado y deseado un lugar singular en un mundo marcado fuertemente por un sentimiento nacionalista que no cede realmente en lo que se refiere a sus pretensiones de aumentar su prestigio y poder como nación a pesar de todos los esfuerzos por construir entidades políticas y culturales transnacionales, como es el caso de la Unión Europea o del Mercosur o aún de la Unasur. La impresión que acabamos teniendo, delante de las crisis económicas que han azotado y azotan a Europa es que los acuerdos político-económicos de integración no son capaces de mitigar la exclusión de los más débiles

4

Citamos una de las veces en que aparece la escena de la cabaña en la novela: “Me iba quedando dormido y empecé a entrever la vieja escena del bote que llega a la costa. (...) Es así. Yo llego en un bote, remando, a una aldea en la costa, donde hay una decena de cabañas desperdigadas. Atraco en el pequeño muelle de troncos. Amarro el bote. Hace un poco de viento, como siempre en la costa por la tarde. Me arrebujó en el abrigo, me ajusto la gorra de cuero y cargo el morral al hombro. Enseguida tomo un caminito entre los pastos, hacia la cabaña de cuya chimenea sale humo. Al llegar golpeo los pies en el porche, como siempre, para sacudirme la arena de las botas, luego entro. Hay una mujer sentada a quien nunca he conseguido verle la cara, porque está de espaldas a la puerta, mirando el fuego. Se sorprende y se da vuelta. Aquí falta siempre un trozo que no logro soñar, el momento en que ella se levanta para saludarme. Lo que sigue es así. Dejo el morral, cuelgo la gorra en el clavo detrás de la puerta y me quito las botas. Descalzo, me siento frente al fuego. La mujer me trae una bebida caliente y yo enciendo la pipa. No nos decimos nada, no es necesario. Ahí termina la escena y yo siento que eso es la paz que uno busca. Solo me falta verle la cara a la mujer (...).” (LISCANO, 1997, p. 18)

y el fortalecimiento de los más fuertes, que inclusive robustecen sus economías y los aspectos simbólicos de la nación en función de medidas de austeridad aplicadas a los que sufren más las consecuencias de la economía capitalista global, impulsada por la lógica de la integración. El ciclo es, cómo negarlo, perverso.

Para Liscano, quien desnuda esta lógica de forma oblicua y sutil al hablar del país que no existe, su lugar de regreso es un vacío a llenar y a conquistar, un desafío a la altura de una singularidad que no se ve a ella misma como un sujeto que quiera reivindicar derechos y que por lo tanto pretende ser pasible de que se le exijan deberes. De cumplir ya estaba harto Liscano después de trece años de cárcel política impuesta por un Estado autoritario con lo que sabemos que eso implicó en nuestras dictaduras latinoamericanas.⁵

También Vladimir en *El camino a Ítaca* (la novela que es necesario leer en contrapunto con la anterior analizada para entender el regreso de Liscano) había tenido esa actitud refractaria hacia su nacionalidad y, sobre todo, al tener que someterse al poder soberano del Estado, aunque dentro de una perspectiva en la que no veía una salida del tipo radical que propone Agamben con el concepto singularidad cualsea. De hecho, Vladimir, al asumir la actitud extrema de una vida de no-sujeto, viviendo como un mendigo que deambula por Barcelona y termina en una plaza, solo, borracho, dando asco y completamente ajeno a cualquier posibilidad de integración en una sociedad como la moderna, que requiere disciplina y ascetismo con dosis de hedonismo consumista, no vislumbra aún la posibilidad que C o Liscano, personajes de la novela posterior, puedan construir su regreso al Uruguay y más concretamente a Montevideo y más concretamente a algunos lugares montevidianos y más concretamente a una esquina y más concretamente a un lugar que se construirá a lo largo de la narración como un país a la medida.

De hecho, *La ciudad de todos los vientos* es el lugar donde C y Liscano consiguen alcanzar el éxtasis de ser dentro de un afuera, o sea, en un umbral donde los límites fronterizos tienen la consistencia de una aureola. Por el peso que han sufrido de la opresión del Estado, estos personajes no son capaces de desear un destino que sea identificable con la historia de su patria. Por eso, en *El camino a Ítaca* ya había una absoluta negación (por omisión) del origen del protagonista emigrado a Europa, y en *La ciudad de todos los vientos* hay una desconstrucción de las referencias nacionales, lo que hará posible el regreso de los personajes (pero también del autor Liscano) al Uruguay, luego de veintitrés años alejado de la familiaridad que la sociedad uruguaya representaba para él. Los narradores y los personajes de Liscano atraen, así, esa característica de los seres que, habiéndose salvado de la condena – siendo sobrevivientes –, no se sienten parte de una comunidad por aquellos motivos que integran a la gran mayoría. En ese sentido, estos personajes ocupan otro lugar que Agamben usa como metáfora para hablar de la singularidad cualsea: un limbo social. Ni bienaventurados ni condenados, al fin y al cabo de muchos años de exclusión, los personajes

En *El lenguaje de la soledad* Liscano cuenta que en la entrada de la cárcel había un cartelito que rezaba “Aquí se viene a cumplir”, lo cual no deja de ser una cita al verso enfático del Himno nacional uruguayo “Sabremos cumplir”.

de Liscano revelan una voluntad que parece ser la de su autor: vivir como una singularidad del tipo cualsea haciendo valer su rostro y su *ser así*.

Lo curioso es que dicha condición de umbral es también una característica real del territorio uruguayo desde siempre, el cual históricamente careció de fronteras estables y aún carece, no necesariamente del punto de vista estrictamente territorial, sino por su configuración cultural, para nada específica. Quizás esta realidad histórica que sobrevuela la forma de pensarse como uruguayo sea también una coartada que vuelve posible que un autor como Liscano construya su identidad por medio de novelas que flirtean con la posibilidad de que Uruguay sea un país inexistente, una utopía al contrario de las utopías Romántico-modernas, que invirtieron todo su potencial en erigir países y Estados fuertes con fronteras impermeables.

Es necesario entender que de cierta manera, más allá del esfuerzo que se hizo en Uruguay por construir una idea fuerte de nación, siempre se debió luchar contra un fantasma que les hacía ver a los uruguayos que los límites identitarios eran poco definidos y que su cultura se extendía mucho más allá de las fronteras políticas, siendo posible reconocerse en costumbres, valores, hábitos, colores, olores, etc. que también prosperaban en los países vecinos. Es evidente, si observamos los hechos históricos que entierran sus raíces en el período colonial y, luego, si miramos lo acaecido en el período postindependencia del siglo XIX, que Uruguay es un país que no ha tenido desde su origen fronteras territoriales claras ni en lo simbólico, ni en lo cultural, ya que pertenece a una región macro ocupada por comunidades que corresponden a tres soberanías nacionales diferentes: Rio Grande del Sur (Brasil), Uruguay y el litoral argentino del río Uruguay y el Plata; dichas soberanías comparten una cultura signada fundamentalmente por una migración semejante, una cultura económica de hacendados y explotación extensiva de ganado, así como un substrato cultural indígena bastante homogéneo, que suscitó reacciones semejantes por parte de los colonos primero y de los republicanos después, a la hora de afianzar la patria, sin contar el género “literatura gauchesca”, a partir del cual se forjó buena parte de la identidad simbólica de esa región macrocultural en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Si esa fluidez y permeabilidad regional son algo innegable desde siempre, también es cierto que se las reprimió a través de la construcción narrativa – literaria e historiográfica – a la hora de fortalecer la identidad una y monocultural que todo Estado Moderno se ha empeñado en construir.

Por lo tanto, es oportuno señalar que la forma como Liscano construye su regreso a Uruguay está basada en esa perspectiva cultural que subyace el imaginario uruguayo. A su vez, una prueba de que Liscano no está solo en esa empresa de desconstrucción es una novela que apareció a fines del 2012 en Montevideo, escrita por Ramiro Sanchiz, cuyo título es *La vista desde el puente*. Dicha novela está concebida en la base de una ucronía que consiste en el hecho de que Artigas vence la batalla de Tacuarembó (en 1820, contra los portugueses)⁶ y

6

Este hecho determinará que cinco años después, en 1825, Uruguay se vuelva un país independiente de la federación argentina y de las pretensiones anexionistas de Brasil, luego d una decisión de

en vez de irse al exilio en Paraguay, se vuelve un presidente tirano en una república anfiuruguaya, es decir, extendida a los dos lados del río Uruguay, que ocupa parte de lo que fue La Liga Federal, la cual estuvo constituida entre 1815 y 1820 por las provincias argentinas de Entre Ríos, Corrientes, Córdoba, Misiones y Santa Fe, por el actual Uruguay y por una parcela del sur del actual Río Grande del Sur. Esta novela nos parece relevante en la medida en que le pertenece a un autor muy joven (1978), que a pesar de construir una obra con un fundamento estético y cultural necesariamente diferente al que formó a un Liscano (1949) y a su generación, aún trabaja con este aspecto de la construcción imaginaria territorial nacional; esto nos parece una prueba de que el tema no está en absoluto dado por concluido en Uruguay, sino que sigue marcando y estimulando escritores a pensar en su reelaboración. Y si esto ocurre es porque es un tema que incomoda o por lo menos forma parte de aquello que también los más jóvenes quieren discutir, probablemente para partir de nuevas bases y fundar nuevos contratos culturales hacia adentro de la sociedad uruguaya.

Liscano organiza su regreso en *La ciudad de todos los vientos*, aunque, como dijimos, los tanteos por encontrar su lugar de origen ya hubieran empezado en *El camino a Itaca*. Para asentarse de nuevo en su patria precisaba que ésta le diese la garantía más importante que reclama aquel que ha vivido encerrado primero en una celda y luego en su obra: libertad.

Liscano vuelve en plenos años 90 cuando el Uruguay todavía vivía bajo una gran nube de silencio en relación al proceso de violencia de Estado que se desató en los años sesenta y duró hasta fines de los ochenta, incluso ya en democracia, en un país que desde el gobierno, pero con el apoyo popular de un plebiscito⁷, se negaba a reconocer el ultraje que había cometido durante el estado de excepción y la Dictadura, violando derechos y otorgándose el de aniquilar vidas arbitraria e impunemente. Lo que se escuchaba era: hay que olvidar y seguir adelante. La propuesta era tentadora para muchos porque a nadie le gusta vivir enredado en el dolor y la angustia. No obstante, desde el Estado se proponía el olvido como forma de ratificar la impunidad y con la pretensión (no corroborada por los hechos históricos desde que se fundó el Estado en 1830) de que lo sucedido era un paso en falso bastante insignificante para el país, el cual, en realidad poseería una historia áurea en la cual la libertad y los derechos siempre habrían primado.⁸

porte diplomático mediada por el árbitro internacional de aquella época: Inglaterra. A esta misión que dará nacimiento al Uruguay se la conoce como Misión Lord Ponsonby.

7

Hubo dos plebiscitos para votar la amnistía. Uno en 1989 y el otro en 2009. En ambos la mayoría votó por amnistiar los crímenes de los militares y policías. No obstante, en octubre de 2011 el gobierno de José Mujica aprobó en el Parlamento la derogación de la llamada Ley de caducidad, a través de la cual los crímenes cometidos por el Estado durante la dictadura no prescribirán, como ocurriría en noviembre de 2011.

8

Sin embargo, para quien fue víctima directa de los acontecimientos, si el olvido podía ser una opción personal, no era admisible que fuese una opción colectiva aún no lo es. Esta contradicción está presente en toda la obra de Liscano, marcada por una tensión entre la voluntad de ficción y el testimonio involuntario. Las novelas trabajadas en este capítulo confirman una característica general de su obra. A pesar del esfuerzo visible por no mimetizar la cárcel desde *La mansión del tirano*, obra fundadora de la poética de Liscano y escrita en reclusión, o en *Memorias de la guerra reciente*, otra novela donde el autor habla de su experiencia de la cárcel pero de forma simbólica y desplazada en la ficción, y, después, a pesar del esfuerzo por no hablar de su propio autoexilio en *El camino a Ítaca*, Liscano no consigue borrar estas experiencias, sino que las mismas aparecen en el trabajo de elaboración y reelaboración de su escritura literaria, el cual se nutre en parte de un tironeo entre las ganas de olvidar y de hacer memoria, a mitad de camino entre lo consciente y lo inconsciente, y en parte en la estela de la tradición de la literatura universal, apostando siempre a la más genuina imaginación.

De cierto modo, como lo piensa Alfredo Alzugarat⁹, la obra de Liscano gira siempre alrededor de lo mismo. Esto es cierto si se entiende que lo mismo se da como resultado de una escritura afectada por el trauma. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 73-74) A través de historias y personajes diferentes, se vuelve constantemente sobre aquello que permanece incomprendido pero quiere entenderse para poder descansar. Ese volver sobre el pasado se da a través de un tipo de escritura literaria que escenifica la creación de lo real. Siendo así, Liscano puede elegir guardar buena parte de “la realidad” del escritor en secreto, inclusive porque para él hay cierta obscenidad en querer contarla, como lo registra en *El furgón de los locos* (LISCANO, 2001). Dicho de otro modo, la ficción de Liscano cumple el objetivo de encriptar la realidad para atenuar el dolor que ésta provoca o provocó. Pero, al mismo tiempo, sin que sea contradictorio, la obra es el intento de organizar su vida y se constituye en lo que podríamos llamar conceptualmente un borrar, o sea, una escritura que “corrige” lo escrito anteriormente para encontrar/entender lo que, sea como sea, no se puede comprender definitivamente.

Por eso creemos que una de las características más notables de la obra de este escritor es imaginar escenas ficcionales en las que diversos personajes van revelando para sí y para el lector escenas enunciativas biográficas y la voz del propio Liscano, sin perjuicio de constituirse en obra de ficción fundada en la práctica literaria más significativa y genuina de

⁹ En 1831, el novel Estado uruguayo realizó su primer “gran hazaña” nacional: exterminó en una emboscada traicionera a casi todos los indios locales (charrúas), quienes aparecían como un estorbo para construir una República de derecho, igualitaria y fraterna. La primera gloria del Estado uruguayo fue un genocidio. Este episodio siempre fue minimizado en Uruguay ya que se substituyó la historia por un mito, el escrito por Juan Zorrilla de San Martín en *Tabaré* (1888), el indio mestizo e imposible de prosperar en el proyecto “civilizador” romántico-moderno que Uruguay emprendía a fines del siglo XIX.

Crítico y amigo de Carlos Liscano. Estuvo preso durante la dictadura militar uruguaya. Es autor del premiado libro *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (MONTEVIDEO: Trilce, 2007), que reúne un estudio muy amplio de lo que escribieron los presos en Uruguay en ese periodo.

los últimos cien años.¹⁰ El caso concreto de escribir *La ciudad de todos los vientos* le permite forjar un nuevo imaginario que diside de la versión oficial de la historia. Leemos esta novela como una tomada de posición y de palabra que se opone a la manera como el Estado Nacional Soberano uruguayo ha sido construido discursivamente desde su fundación. A su vez, como es necesario reconocer que no es posible desvincularse por completo de la fuerza de gravedad que emana del Estado y negarlo categóricamente, es decir, como es bastante utópica la realización plena de una singularidad cualsea tal como la propone Giorgio Agamben, la novela de Liscano permite pensar en la posibilidad de hacer funcionar lo nacional en un espacio liminar abierto a la diferencia, lo que supone una forma menos opresora y amenazadora de la institución estatal que aquella que llevó a los excesos del nazismo y de todos los genocidios y autoritarismos que el siglo XIX y XX presenciaron.

Los versos del poema “La utopía del lugar”, de Carlos Liscano, pueden ser una buena forma de terminar este trabajo porque muestran el deseo de la singularidad cualsea ligado a la reflexión sobre la cultura nacional uruguaya, la cual creemos que está presente en las dos novelas analizadas:

Este país no está mal. Simplemente no está hecho porque en este sitio no se puede construir un país. Entonces, estamos en el país que no existe, donde reside la Utopía [...] Yo me fui diez años y volví porque quería vivir en la Utopía. (LISCANO, 2002, p. 50).

Referencias

AGAMBEN, G. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas, Claudio La Rocca, Ester Queirós. Valencia: 2006.

AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHIAPPARA, J. P. *Ficciones de vida: La literatura de Carlos Liscano*. Montevideo: Caballo perdido, 2011.

LISCANO, C. *El camino a Ítaca*. Montevideo: Cal y Canto, 1997.

_____. *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo: Planeta, 2000a.

10

Algunas influencias en la obra de Liscano son bastante claras y han sido destacadas por varios críticos y hasta por él mismo: Franz Kafka, Samuel Beckett, Ferdinand Céline, Dino Buzzati.

_____. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000b.

_____. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.

_____. *La sinuosa senda*. Montevideo: Caballo perdido, 2002.

_____. L'éternelle nostalgie du livre manquant, par Carlos Liscano. Trad. Jean-Marie Saint-Lu. *LeMonde.fr*, 25/05/2007.

PIGLIA, R. "Ricardo Piglia: 'La literatura es una relación con la experiencia donde uno está al mismo tiempo viviendo y registrando'". [www.lanacion.com](http://www.lanacion.com.ar/1531658-ricardo-piglia-la-ley-de-medios-hace-posible-que-haya-otras-voces). <http://www.lanacion.com.ar/1531658-ricardo-piglia-la-ley-de-medios-hace-posible-que-haya-otras-voces>. Consultado por última vez el 08 de abril de 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RESUMEN: Nos interesa reflexionar sobre cómo las novelas de Carlos Liscano *El camino a Ítaca*, de 1994, y *La ciudad de todos los vientos*, del 2000, manifiestan la emergencia de una forma de lidiar con la identidad nacional y con los Estados modernos que puede ser analizada en contrapunto con el concepto de singularidad cualsea propuesto por Giorgio Agamben en *La comunidad que viene* (1990). Luego de trece años de cárcel política en su país y diez de autoexilio en Suecia, el uruguayo Carlos Liscano decide volver a vivir en la sociedad uruguaya. Dicha decisión puede ser rastreada en la lectura de las dos novelas mencionadas donde creemos que el autor cava y construye la posibilidad del regreso a un país que parece construir a su medida, rescatando elementos no oficiales de la cultura identitaria y estableciendo fuertes vínculos entre la posibilidad de lo ficcional y la vida cotidiana.

PALABRAS CLAVE: Singularidad cualsea. Estado moderno. Novelas Carlos Liscano.