Hibridación autobiográfica e intención en *El escritor y el otro*

Antoine Ventura
Université Bordeaux Montaigne, France

En dos artículos, que forman parte de una colección de estudios acerca de los autores "raros uruguayos", Carina Blixen y Norah Giraldi Dei Cas aluden a la obra de Carlos Liscano como a la de un "raro[1]". El mismo autor, en *El escritor y el otro*, se aplica este calificativo de manera indirecta, diciendo que es "un raro por necesidad" (160)[2]. En ese sentido se puede entender el análisis de Fernando Aínsa, para quien la literatura de fin de siglo en Uruguay se deriva de la situación política de los años 1970-1980 y de la influencia de Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández, lo que hubiera generado una "mirada descreída" y una "postura deliberadamente 'descolocada' y marginal" en "las fronteras de un realismo sesgado y oblicuo[3]".

La extrañeza puede ser una de las impresiones dominantes producidas por una obra como *El escritor y el otro*. Se podría también pensar en *La mansión del tirano*, *Memorias de la guerra reciente*, en *La ciudad de todos los vientos*, en varios cuentos, en la versión narrativa o dramática de *Mi familia*, incluso en *El furgón de los locos*. Podría tener que ver con lo que viene contado, los personajes, la representación de la realidad, algo distorsionada, como en una pesadilla o un espejo deformante. Puede también tener que ver con la forma de escribir y narrar, la abstracción del discurso, el carácter a veces escueto o inexistente de la anécdota, los niveles metadiscursivos y la puesta en abismo. La que se desprende de *El escritor y el otro* tiene que ver, por una parte, con la dificultad de identificar el tipo o categoría de discurso del que se trata o, para hablar en los términos pragmáticos del teórico Philippe Lejeune, cuál es el pacto

[1] Carina Blixen. Variaciones sobre lo raro. *Cuadernos Lírico*, n° 5 "Raros uruguayos. Nuevas miradas", 2010, p. 55-72. Norah Giraldi Dei Cas. ¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir. *Cuadernos Lírico*, n° 5, p. 29-53. En la red: http://lirico.revues.org/394, páginas consultadas el 16 de octubre de 2012.

[2] Carlos Liscano. *El escritor y el otro*, Montevideo: Planeta, 2007. Para este libro, objeto del presente ensayo, se indicarán las páginas donde aparecen los fragmentos citados de este modo, entre paréntesis.

[3] Fernando Aínsa. Una narrativa desarticulada. Desde el sesgo oblicuo de la marginalidad. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (éds.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008, 35-50, p. 35-37.

o contrato de lectura instaurado[4]. La extrañeza puede tener que ver, por otra parte, con la orientación dada a su discurso por el autor, en particular las oscilaciones, las reiteraciones y el tenor paradójico general que parece plenamente asumido. En efecto, la relativa indecisión que manifiesta la voz autorial da al libro el aspecto de una búsqueda en progreso que se va desarrollando sin que las consideraciones siguientes deban borrar las anteriores, como si el autor hubiera querido mostrarse tanteando, dudando en el mismo acto de dar a conocer quién es, qué hace y qué piensa. Trataré de examinar y reflexionar sobre tres aspectos del libro: primero, acerca de su dimensión autobiográfica; luego, en torno a su tema principal, el ser escritor; por fin, intentaré interrogar lo que puede haber llevado el autor a plantearse cuestionamientos existenciales y metafísicos[5].

1 Lo autobiográfico

En el libro se ve aparecer una idea central que corresponde a una especie de ecuación: para Carlos Liscano, la vida ha sido igual a la literatura. Esto implica y justifica el hecho de que hablar de sí y de su propia vida, consista en hablar de la escritura y de la literatura. Daniel Gil, en su presentación de *El lenguaje de la soledad*, señala la probabilidad de esta ecuación y el propio autor ya había declarado la validez de semejante ecuación en libros anteriores[6].

Sin embargo, para llegar a esta sencilla ecuación, se puede tener la impresión de que hubo que escribir todo el libro, como si el tema hubiera necesitado ser examinado a fondo. Porque, a lo largo del proceso de escritura, se multiplican las interrogaciones y las dudas.

Puede ser útil partir de las concepciones canónicas de la autobiografía para hacer resaltar las principales especificidades de *El escritor y el otro* en este sentido, e ilustrar su carácter híbrido[7].

---

[4] Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975; col. "Points", 1996.

[5] No pretendo sintetizar ni reflexionar sobre lo que se ha escrito acerca del concepto de intención. Tomo la palabra en su sentido más común que es también el sentido que se le da, en primera instancia por lo menos, en los estudios literarios y lingüísticos. Véase la síntesis que propone, en cuanto a literatura, Antoine Compagnon (*Le démon de la théorie*, París: Seuil, 1998, p. 73-77 y p. 85-110; o *El demonio de la teoría*. Barcelona: Acantilado, 2015): "Notre conception du sens d'une oeuvre humaine comprend la notion d'activité intentionnelle" (p. 108). Por supuesto, entre las tres intenciones descritas por Umberto Eco (*Les limites de l'interprétation*. París: Grasset, 1992, p. 29-32), *auctoris*, *operis* y *lectoris*, privilegiaré la segunda, sin renunciar a las otras dos y con el objeto de acercarme, interpretativamente, a la primera. Véase también el artículo de John Searle (Le statut logique du discours de la fiction. *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*. París: Minuit, 1982, p. 101-119, p. 109 y p. 118-119), en cuanto a la relación con la teoría de los actos de habla.

[6] Daniel Gil. Carlos Liscano: la escritura y la vida. *El lenguaje de la soledad*. Carlos Liscano. Montevideo: Cal y Canto, 2000, p. 7-21, p. 7-8. Sin embargo, Liscano desmiente esta afirmación al introducir el primer volumen de su antología *Oficio de ventriloquia 1. Relatos 1981-2011* (Montevideo: Planeta, 2011), diciendo, "en estos treinta años la escritura (no la literatura) ha sido el centro de mi vida." (p. 9) Pero, en el libro pueden aparecer afirmaciones como esta: "También puede la literatura transformarse en una reflexión sobre el acto de escribir" (*El escritor y el otro*, p. 121), así que la distinción entre la escritura y la literatura no es tan radical como lo deja entender la primera cita. Esta idea de equivalencia entre vida y literatura, también la va barajando Carina Blixen en su estudio (*Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2006), a lo largo de la segunda parte, en particular.

[7] Lo presupone de antemano el análisis de Roberto Ferro (*El escritor y el otro*, de Carlos Liscano. Un abismo tendido sobre un paisaje de médanos. *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay*, n° 4-5 "Escrituras del yo", 2011, p. 275-284), para quien parece evidente que el libro mezcla hechos y ficción, por eso hablará el crítico de "renuncia fingida" a la vida por parte del autor (p. 275).

Una autobiografía, como lo declara la etimología del vocablo, es un discurso sobre la propia vida. Philippe Lejeune la definió como un "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando se centra en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad[8]". Los criterios básicos que propuso para determinar si una obra es autobiografía son harto conocidos: primero, el autor tiene que ser también el narrador y el protagonista; esto sería la base del pacto autobiográfico. Luego, el discurso autobiográfico tiene que respetar un pacto referencial, es decir que lo que se declara en un discurso autobiográfico debe ser verdad. Desde sus primeros estudios sobre el tema el teórico francés fue añadiendo nuevos elementos y abriendo, en cierta medida, la categoría definida inicialmente pero, en lo esencial, y en cuanto a libros escritos por autores identificados en el campo cultural, estos criterios siguen siendo válidos[9].

Los principales datos biográficos que contiene *El escritor y el otro* conciernen las etapas de la vida del autor consideradas por él como esenciales o determinantes. La niñez no es lo que recibe más atención en sus libros. Las escasas referencias que nos da son las que encontramos en *El furgón de los locos*[10] (secuencias o capítulos 19 y 20[11]) así como la evocación de su vida en Suecia después de la salida de la cárcel. Más detalles da sobre las condiciones de vida y el tratamiento recibido en la cárcel (sobre la tortura comparada con la intimidad sexual o la violación). Por lo demás, en varios momentos del libro, el autor describe y comenta su estado de ánimo mientras va redactando las páginas de *El escritor y el otro*, su abulia, su desesperación, sus dudas, sus deseos. El epígrafe también manifiesta, desde la apertura, la perspectiva subjetiva del libro: "A mí me inventó M, y me inventó en la oscuridad", aunque, por supuesto, resulte bastante enigmática en un primer momento.

En las primeras páginas, y también en los últimos capítulos del libro, lo que moldea dicha dimensión autobiográfica de la manera más cercana a un discurso sobre la propia vida, es la forma del diario[12]. En cuanto a la confesión, es una forma de discurso que ocupa una parte importante del libro, si por confesión se entiende un discurso que expone datos biográficos y/o pensamientos que podrían ser considerados como más personales o íntimos. El diario sería, respecto a aquella, una confesión fechada, relativamente ubicada en el tiempo biográfico de la enunciación y que podría extenderse a través de varias etapas, incluyendo el discurso una dimensión repetitiva, de *ressassement*, de reformulación. Por lo menos, son estas características las que aparecen en *El escritor y el otro*. Véase, por ejemplo, el capítulo 71 (p. 148-150). Este aspecto repetitivo también corresponde a los movimientos de la mente que intenta recordar, y progresar en la captación (por el lenguaje) y comprensión de lo que trata de recordar y analizar. Y lo que va reformulando Carlos Liscano es el proceso mediante el cual se hizo escritor. Ahora bien, para Lejeune, el diario no se confunde con la autobio-

[8] Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14 (traducción personal).

[9] Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique 2*, Paris: Seuil, 2005, p. 26-28.

[10] Carlos Liscano. *El furgón de los locos*, Montevideo: Planeta, 2001.

[11] Cuando no se haga referencia a páginas precisas sino a secuencias o capítulos, se indicará de este modo, a continuación.

[12] Como lo ha señalado acertadamente Roberto Ferro (*El escritor y el otro*, de Carlos Liscano. Un abismo…, *op. cit.*, p. 276-277). Es también la comprobación hecha por Gabriela Sosa San Martín en *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Estuario editora, 2014, p. 98.

grafía, por el tenor no retrospectivo, sino inmediato, del primero[13]. La diferencia, por consiguiente, es formal y no exactamente de contenido (es decir: temas relativos a la vida personal, que son comunes al diario y a la autobiografía). Si se puede dudar de la forma exacta, en el caso de *El escritor y el otro*, es porque las fechas no son muy precisas, no son sistemáticas y no llegan desde el principio de cada fragmento, como sucede muy metódicamente en "Diario de *El informante*[14]". En ese sentido, *El escritor y el otro* parece ser una mezcla, a nivel formal, entre "Diario de *El informante*" y *El furgón de los locos*.

El carácter híbrido resulta de la falta de continuidad de la dimensión autobiográfica y, por consiguiente, de los demás ingredientes que vienen a alterar la dimensión autobiográfica que tendría que dominar si se tratara de una autobiografía canónica. Sin lugar a dudas, la autobiografía presenta una flexibilidad próxima a la de la novela y hay ejemplos de dispositivos muy sorprendentes que sin embargo entran a formar parte de la categoría[15]. Lo que es de notar es que la obra de Liscano es autobiográfica y a la vez intenta ser otra cosa, que no es inmediatamente identificable, a no ser a través del título que puede dar la impresión de que se va a tratar de un ensayo sobre la creación literaria o la condición de escritor. En efecto, se podría decir que hay una persistente tendencia digresiva a abandonar el terreno de lo personal para orientarse hacia el de la especulación más o menos teórica[16].

Rápidamente, en el segundo capítulo del libro, el lector se topa con una meditación sobre la escritura, primero subjetiva, como lo sería un diario, y de inmediato más generalizadora hasta dar la impresión de transformarse en ensayo. Al "yo" de las primeras formas verbales y pronominales sucede un "uno" y luego una impersonalidad mayor todavía, de frases en las que los conceptos resultan personificados (p. 12 y 13). Lo que hay es un vaivén entre discurso subjetivo y discurso generalizador, ya que el "yo" vuelve a aparecer, luego a desaparecer detrás de personificaciones de conceptos, fórmulas sintácticas impersonales corrientes ("Hay que", "uno") y otra vez una parataxis que vacía el discurso de su subjetividad explícita gracias (para el caso) a nominalizaciones ("Obligación de", "Demolición de", p. 13) y se termina con una dominante de pronombres "uno", después de una que otra oración en segunda persona del singular, como si el autor tuteara al lector y/o se dirigiera a sí mismo ("No te creas nada, y si sospechás...", p. 13). Este deslizamiento de un discurso personal hacia algo más abstracto es muy frecuente y caracteriza en gran medida el libro. A veces ni siquiera hay deslizamiento sino de antemano una reflexión de orden general, dentro de la cual irrumpe de vez en cuando alguna consideración personal o dato biográfico.

Así que a esa forma difusa de diario o confesión poco o nada situada en el tiempo vivido (o fundamentalmente relacionada con el tiempo presente nombrado, el de la

[13] *Le Pacte autobiograhique*, *op. cit.*, p. 14 y *Le Pacte autobiograhique 2*, *op. cit.*, p. 28.

[14] Texto contenido en la recopilación *El lenguaje de la soledad*, *op. cit.*

[15] Piénsese, por ejemplo, en el dispositivo infrecuente y sutil de Georges Perec en *W ou le souvenir d'enfance*, con su alternancia de relato de ficción infantil reescrito y relato autobiográfico. Para más detalles, véase Dominique Viart. "L'illusion biographique" ou Bourdieu après la bataille ? *Bourdieu et la littérature*. Jean-Pierre Martin (éd.). Nantes: Editions Cécile Ledefaut, 2010, p. 207-235.

[16] Selomar Claudio Borges (*Performance* autor-escritura en *El escritor y el otro* de Carlos Liscano. *Quinto Congreso Internacional de Literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, p. 511-517) señala la "incertidumbre" (p. 516) de lo que es *El escritor y el otro*, pero considera que se trata de "escenificar el trabajo con la escritura" (p. 514), es decir "ficcionalizar" (p. 512).

enunciación, que va de 2000 a 2007 más o menos) se asocia dicha dimensión reflexiva, esa dimensión de ensayo literario que, sin lugar a dudas, determinó la ubicación del libro en los estantes de las librerías[17]. Esta dimensión corre, a lo largo de *El escritor y el otro*, paralela a las irrupciones o puntos de partida subjetivos, personales, incluso íntimos. Son todas esas frases de tipo sentencioso o aforístico encabezadas por la fórmula definitoria y aparentemente normativa, "La literatura es" o fórmulas asimilables, la primera de las cuales es "Escribir es un arte quieto, me digo" (p. 15 o p. 142, por ejemplo). De hecho, el libro contiene un sinnúmero de definiciones de lo que es un autor y de lo que es la literatura, a veces bajo la forma de breves aforismos, es decir sin desarrollos explicativos, como si fueran "pensamientos para uno [mí] mismo" (según la expresión del emperador y filósofo Marco Aurelio). Estas reflexiones y confesiones acerca de la escritura y el escritor pocas veces entran a competir con otros temas, pero es el caso por lo menos con los temas de la pasión (p. 93-94) y de la libertad (p. 117-118) que consiguen eclipsar la cuestión de la creación literaria.

Otro tema o problemática omnipresente –problemática a la que las reflexiones sobre el qué es y cómo es la literatura y la vida de escritor son, de cierto modo, aproximaciones– es la pregunta sobre el por qué o el para qué, que vuelven como *leitmotiv* en el libro (véanse las páginas 23, 26, 31, 45, 63, 89, 94, 138, 139, 152, 159, 167). Estas preguntas, de índole metafísica en algún sentido, conciernen a la vez la existencia en general y la escritura en particular, como actividad. Para Liscano, vida y literatura son una misma cosa (aunque él quisiera que no fuera así, véase p. 143). Son las preguntas típicas de la búsqueda de sentido: ¿Por qué vivo? ¿Para qué vivo? Para escribir. ¿Por qué escribo y para qué seguir escribiendo? Y también, ¿por qué estoy escribiendo cuando voy acumulando estas páginas, que llegarán a constituir *El escritor y el otro*? Para poner dos ejemplos, uno en el que se entrelazan el cuestionamiento existencial y el poético (en el sentido de reflexión sobre la creación), otro en el que lo poético no está presente, baste con citar las frases siguientes: "Cuando uno ha estado más de veinte años solo escribiendo, lo mínimo que puede ocurrir es que uno se pregunte para qué, por qué" (p. 23); "Llega la noche, como siempre, silenciosa y quieta. Llegan las preguntas, la busca de sentido. ¿Cómo fue todo? ¿Por qué? Y los golpes y la vida y todo lo que hay que aguantar, ¿por qué?" (p. 63).

Por fin, como tercer tipo de ingrediente, se podría distinguir el caso de fragmentos, en general mucho más breves, que se relacionan con sueños, ensoñaciones y recuerdos. En este sentido, el libro se abre de un modo que se parece más al de una novela que al de una autobiografía o un ensayo sobre temas literarios. Es una especie de confesión íntima acerca de algo que suena a descripción de un insomnio, enunciada en primera persona del singular, en presente de indicativo ("espero que algo ocurra", p. 11). Otros ejemplos son el relato de un sueño recurrente relativo a la niñez (capítulo 53, la madre y el hijo intentando atravesar un arroyo), otro relato sobre la niñez en La Teja (capítulo 59) y un relato sobre los tíos (capítulo 60). Si se situaran en otro contexto editorial, podrían funcionar como mini-cuentos. Estos se encuentran entre las páginas 80 (secuencia o capítulo 49) y 124 (secuencia o capítulo 68)[18], en la zona

[17] En las librerías donde busqué sus libros, en Burdeos, los encontré después de los de Lejeune y antes de los de Todorov, es decir en los estantes dedicados a teoría y crítica literaria.

[18] Secuencias o capítulos 49, 50, 55, 57, 58, 61.

central del libro, cuando aparece una serie de textos relativamente continua desde el punto de vista de la enunciación y de la temática, acerca de la construcción y vida del autor como escritor desde principios de los años 1980, en la cárcel. Curiosamente, en este tramo es donde se encuentran formulaciones más canónicas de lo que sería un discurso autobiográfico, pero que alterna, por consiguiente, con muchas otros capítulos que constan de reflexiones, y confesiones en algunos casos, sin elemento narrativo o muy escueto[19], relacionados con los temas de la escritura y de la edificación de la figura del escritor, y con estos breves relatos que remiten a la niñez y que, por eso, no entran en la cronología de los hechos biográficos que van de principios de los años 1970 a mediados de los años 1980.

2 Vida = Literatura

Carlos Liscano va escribiendo, y parece ser que de la misma escritura van emanando los temas, las tendencias generales del libro, su propia organización que da la impresión de una yuxtaposición muy subjetiva de fragmentos, de piezas, como si se tratara de mimar o de respetar el trabajo de la mente (consciente y a veces subconsciente), de la memoria y de la imaginación, como siguiendo un camino errabundo. Hay una frase que me parece que delata este proceso: "Uno da a conocer que ha marchado a tientas y ha llegado a un punto. Es todo." (p. 161) En efecto, lo que pretende hacer, escribiendo así, es comprender su propia trayectoria, la razón por la cual se esfuerza en seguir escribiendo ficción y no lo logra y también entender por qué no consigue inventar historias, como lo confirman sus declaraciones en una entrevista de 2006 en la que anuncia la preparación y publicación del libro, evocando las dificultades para publicarlo en Uruguay, cuando no es el caso en Francia:

> Ese libro es una especie de cosa inclasificable entre ficción, autobiografía e intento de reflexión, con alguna parte lírica, se parece más a un diario personal y tiene que ver con el momento que yo sentí que no podía escribir más ficción, no sentí, no me salía, entonces hacía pequeñas anotaciones[20].

La extrañeza que instaura esa hibridación de registros discursivos, en el caso de *El escritor y el otro*, se duplica porque, precisamente, en este libro Carlos Liscano se empecina en comprenderse. Es decir que el lector puede sentirse despistado por dicha hibridación, y además el propio autor confiesa sus propios despistes y su búsqueda de sentido. No propone un camino claro hacia la comprensión de la figura que encarna sino numerosas interrogantes y cierta especularidad:

- el problema es saber qué es *esto*, esta cosa que me deja quieto. Quieto y fuera de todo, días y días (p. 12);

[19] Secuencias o capítulos 51, 52, 54, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68.

[20] Entrevista citada por Carina Blixen en su tesis de doctorado (bajo el nombre de María Carolina Brando), *Figuras de la poética de Carlos Liscano: cuando la literatura es el surco del delirio. Ficción, autoficción, testimonio*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2013, p. 253. La ambigüedad del libro, o sea su dimensión híbrida, se manifiesta también en las lecturas divergentes que provoca: en este trabajo académico, la crítica uruguaya argumenta a favor de una hipótesis de lectura que hace del libro una autoficción y, además, lo designa categóricamente, en la bibliografía, como "novela".

- si logro contármelo [el camino hasta la creación de la figura de escritor], lo habré comprendido (p. 45);

- Escribir sobre el escritor y sobre la literatura, ¿es literatura? Quizá es solo un pretexto, contar para contarse (p. 120);

- De un libro a otro, las dudas reaparecen. [...] En algún momento se puede escribir acerca de esas dudas. También puede la literatura transformarse en una reflexión sobre el acto de escribir (p. 121);

- es cierto que hubo un camino a la literatura. Creo estar haciendo el cuento de cómo ocurrió. Lo más probable es que no haya sido de este modo. Así es como me lo cuento hoy (p. 164).

A través de estas citas, se percibe una forma de progresión hacia una meta que no estaba del todo clara al principio. Y resulta esto, que se puede leer y comentar, y que el título señala como la comprobación de un proceso y, luego, de un estado de desdoblamiento, *El escritor y el otro* (p. 24). Lo reconoce el autor en el libro, al principio de la quinta secuencia: "Escribir sobre literatura es una excusa. Para no escribir sobre la vida. Mi vida." (p. 18.) Esta afirmación constituye una especie de doble metadiscurso: a la vez deja entender el autor que hubiera querido escribir sobre su vida pero que le cuesta trabajo ceñirse a la subjetividad y/o a lo puramente factual; y también establece una equivalencia entre discurso autobiográfico y discurso sobre la literatura, o sea entre su vida y la literatura, lo que viene explicitado inmediatamente después, en el capítulo 6:

> Empezó así. En 1982 descubrí que la literatura iba a ser el centro de mi vida. Es claro que descreo de ella cada tres meses. Que sé que no soy ni nunca seré un gran escritor. Que me he hundido tantas veces pensando que debería dedicarme a otra cosa. Que me digo que no vale la pena que yo siga mintiéndome, diciéndome que lo mío es escribir. (p. 20)

Mucho de lo que se cita aquí y que dice Carlos Liscano en *El escritor y el otro* ya había aparecido en obras anteriores[21]. Así, desde este punto de vista, se trata de una síntesis, de una profundización. Algo nuevo parece ser el otro motor de este libro, una fase de esterilidad literaria[22].

En las primeras páginas del libro, el autor se refiere a una novela que no avanza: "Empecé la novela en un plano muy alto, con una gran generalidad, con mucha ironía.

[21] Véase el muy completo estudio de Carina Blixen/María Carolina Brando. *Figuras de la poética de Carlos Liscano*, p. 255-271, que pone de relieve la continuación de esta temática en obras de Liscano menos difundidas o inéditas. Véase también Selomar Claudio Borges, *Performance* autor-escritura en *El escritor y el otro*, *op. cit.*

[22] Evidentemente, el tema no es del todo nuevo, algunas quejas en cuanto a falta de inspiración o de productividad ya aparecían en "Diario de *El informante*"; véase *El lenguaje de la soledad* (p. 58) por ejemplo. Aquí, adquiere más importancia.

[...] Pero no soy capaz de encontrar una continuación para la historia." (p. 18-19) Así, Liscano deja entender que lo que vamos leyendo puede constituir la derivación de ese intento, lo que se va confirmando poco a poco, conforme se van repitiendo las referencias a esa novela, como si leyéramos el diario de una novela abortada, del mismo modo que hubo un "Diario de *El informante*", aunque dicho "Diario" no tuviera que ver con las dificultades para escribir sino más bien con interrogaciones sobre las formas de la escritura y el estilo propio[23].

Desde el principio, el autor se pregunta si, gracias a su suprema plasticidad, una novela no podría llegar a integrar las consideraciones sobre escritura y literatura hacia las cuales se muestra irremediablemente atraído: "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?" (p. 15) Aunque parezca posible, esta vez no va a concretarse en novela. Lo que va a dominar, en este libro, no va a ser la dimensión ficcional[24]. Hacia el final del libro, sigue el autor con el mismo escepticismo y con la misma preocupación en escribir algo, lo que sea, y así las confesiones sobre su búsqueda, su trabajo, sus dificultades y las reflexiones que le provocan acaban por conformar esta sorprendente autobiografía, *intelectual* se podría añadir: "Escribo y escribo y no tengo aún ninguna presa en la mano. Lo que quiero cazar se me escapa. La explicación que quiero darme y dar, ¿cuál es? Quiero explicarme algo, pero ¿qué? La vida no es una explicación. Es probable que esto sea una excusa para salvar este tramo del desierto en que estoy, donde no soy capaz de escribir una página." (p. 162)[25]

Liscano parece haber intentado hablar de lo que ha ocupado más espacio y tiempo en su vida: la creación literaria. Por eso, se interrelacionan principalmente dos dimensiones en esta perspectiva: un discurso autobiográfico, que es la base de todo, lo vivido, la carne del libro o por lo menos algo como un marco existencial; y un discurso metaliterario, que no es de teoría literaria propiamente dicha, que más bien se parece

[23] Véase Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, *op. cit.*, p. 45-49, por ejemplo.

[24] No pretendo argumentar específicamente respecto a este planteamiento. Carina Blixen, en su tesis doctoral antes citada, Roberto Ferro en su artículo y Selomar Claudio Borges en los suyos (añado otro al antes citado: Contar e contar-se em Carlos Liscano: a problematização da narração em *El escritor y el otro. Revista NUPEM,* vol. 2, n° 3, agosto-dic. 2010, p. 77-88), adoptan el postulado inverso, tampoco demostrado, de que se trata de ficción, de novela e incluso de autoficción, como ya lo señalé. La última de estas perspectivas interpretativas me parece ser la más defendible, en la medida en que la voz –o por lo menos una de las voces, si se acepta postular una pluralidad al respecto– se designa a sí misma, o por lo menos al "personaje" que inventó, como "Liscano" (*El escritor y el otro*, p. 14). Es verdad que otros textos del autor como "El método", "Contar el cuento", "Los planes" o "Diario de *El informante*" han sido recogidos en colecciones de "cuentos" o "relatos", cuando su dimensión primordial es especulativa y a veces, ni siquiera irónica, al modo de un Borges o de un Monterroso que se divirtieron parodiando. Se puede pensar en la proximidad con Paul Nizon quien, en cierto momento, reivindicó para sus obras la categoría de autoficción. Al respecto, véase Philippe Gasparini, De quoi l'autofiction est-elle le nom? (conferencia en Lausana, 9 de octubre de 2009), http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini, en particular el §VI titulado "Revendications", página consultada el 23 de marzo de 2015. *El escritor y el otro* tiene una cohesión superior a la de una recopilación de textos independientes (con sus propios títulos) y, sin embargo, se parece bastante poco a *La ciudad de todos los vientos* (merecerían ser comparadas las dos obras, en ese sentido). Gabriela Sosa San Martín, en su estudio sobre "las escrituras del yo" en la obra del autor uruguayo (*op. cit.*), parece dudar entre postular la dimensión ficcional de la obra (p. 34, p. 38, p. 43) recurriendo también al concepto de autoficción, y reivindicar su dimensión factual (p. 95-113 y p. 105 en particular).

[25] La expresión "autobiografía intelectual" se usó para presentar *Tristes tropiques* (1955) del antropólogo Claude Lévi-Strauss, que es un libro considerado como inclasificable porque no es exactamente una monografía o estudio etnográfico, tampoco es un diario o una reflexión puramente teórica aunque se oriente, a veces, hacia la filosofía, sino algo bastante subjetivo y a la vez centrado en la cuestión del trabajo antropológico. Véase la contraportada de la editorial Plon (París).

a un ensayo de autor sobre temas literarios, solo que esos temas vienen tratados de una manera muy concreta o, por lo menos, desde la misma experiencia, para lo cual se percibe un ejercicio de generalización que deja sobre todo entrever una base de reflexión personal.

Esta articulación compleja o, por lo menos, con la cual resulta difícil distinguir entre lo que es autobiográfico y lo que no, se relaciona con la cuestión de la intención: ¿qué quiso hacer Carlos Liscano al publicar este libro? Esto, él lo aclara una primera vez, aunque la aclaración consista en reconocer que nada resulta muy claro en lo que trata de hacer, a partir de la comprobación de su dificultad en escribir y en leer novelas: "Me repito, vuelvo a las mismas cosas, vuelvo a retorcer la punta del hilo. [...] Me digo que la única forma de salir no es pensando. Es escribiendo. Escribiendo lo que me pasa." (p. 12) Así que está presente desde el principio la intención de escribir biográficamente: "Escribir lo que me pasa" suena a definición de lo que sería un diario o un conjunto de confesiones. Lo paradójico es que *El escritor y el otro* consta de muchas consideraciones teóricas o, por lo menos, generalizadoras, es decir que para Liscano, escribir, una vez más, ha sido pensar, que es también lo que pasa en muchas obras anteriores suyas como *La ciudad de todos los vientos*[26], "Diario de *El informante*" y algunos textos breves más; pensar, es decir, pensar en la literatura y la escritura.[27]

Si para Liscano, la vida se reduce a la literatura (p. 27, 31), queda por examinar lo que dice al respecto y eventualmente tratar de entender por qué dice lo que dice.

3 Ser escritor

Lo que también puede sorprender, o parecer atípico en esto que podría ser llamado "autobiografía intelectual" o "literaria" y que el título del libro pregona en cierta medida, es que Carlos Liscano no cuenta a quién conoció, quién le ayudó en los medios autorizados, en el campo literario, mediático, cultural, qué relaciones estableció, qué grupos frecuentó o no, a qué acciones colectivas del mundo cultural se asoció, o sea, no cuenta los eventos de su vida social literaria. Como lo declara la contraportada de la edición original uruguaya, un texto distinto del que sirve de preámbulo, en primera persona del singular: "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."

A la pregunta implícita (o no) de cómo se hizo escritor, contesta de una manera muy peculiar, describiendo algo que podría ser designado como un mecanismo y, por lo demás, un método. Por otra parte, expone los diversos estados de ánimo por los que anda el escritor o más bien, los que él, Carlos Liscano, experimenta, según una

[26] Carlos Liscano. *La ciudad de todos los vientos*, Montevideo: Planeta, 2000.

[27] Como lo hicieron muchos, los Borges y Monterroso ya mencionados, con su propio *ethos*. Véanse también las filiaciones o convergencias sugeridas por Carina Blixen en su prólogo a *El escritor y el otro* (p. 9-10). Mi planteamiento coincide con lo que la crítica uruguaya dice al comentar *Vie du corbeau blanc*: "Es posible considerar que, a la manera de Macedonio Fernández o Felisberto Hernández, Liscano explora una forma de narrar pensando o de pensar narrando" (*Figuras de la poética de Carlos Liscano*, *op. cit.*, p. 256).

modalidad bastante íntima, y que se extienden del deseo de crear primerizo a una forma de misticismo.

Con ironía y lucidez el autor explica cómo se hizo escritor: gracias al invento del personaje de escritor. Una parte importante del libro está dedicada a la formulación y reformulación de este dispositivo, esta duplicidad: ser un ser social, un tal Liscano, y ser un escritor, por añadidura o al lado del ser social, lo que sería falso ya que, según lo explica la voz enunciativa, el otro se deja dominar por el escritor en cuanto decide hacerse escritor.

Empieza a introducir el tema a partir del capítulo 12:

> Tengo la sensación de haber construido un personaje que es un escritor y sé que detrás del personaje no hay nada. (p. 31)

Pero las explicaciones y detalles llegan sobre todo a partir del capítulo 22:

> Todo escritor es un invento. Hay un individuo que es uno solo y que un día inventa a un escritor y pasa a hacerle de sirviente y desde entonces vive como si fuera dos. (p. 48)

A partir de entonces, estos capítulos sobre la construcción y la evolución de la pareja del sirviente/inventor y del escritor/inventado van a alternar de modo irregular con otras secuencias más breves en las que se expresan pensamientos existenciales, esencialmente respecto a la distancia que puede establecerse entre un individuo y la vida común. En el texto "Vencer al tiempo" (única parte del libro que lleva un título), la situación dramática es la misma: un personaje escribe y, a la vez, dialoga consigo mismo, desdoblándose en un "cultivador de la nada" u "otro" y el que no es designado por ninguna fórmula (p. 126). Las problemáticas, por consiguiente, son las mismas que en el resto del libro, entre las cuales está la del desdoblamiento del escritor (p. 126). Después de "Vencer al tiempo", sigue apareciendo el tema del desdoblamiento, solo cambian las formas de expresión[28].

A esta temática del desdoblamiento, Carlos Liscano casi le da la apariencia de un cuento articulado en episodios en los que va añadiendo precisiones. Pero el tono es más bien el de un discurso de verdad general, con fórmulas impersonales y presente de indicativo, no del todo alejado del tono de un manual de uso o de un libro de cocina, y en esto radica la auto-ironía y lo divertido de esta parte del libro, si se le suma cierta cantidad de hipérboles y de paradojas a través de las cuales Liscano va enunciando las reglas casi absolutas para lograr inventar a un buen escritor[29].

Constituye la temática del desdoblamiento una etapa importante en el intento de aclarar o establecer elementos de respuesta a una pregunta que se hace el autor y que sería: ¿cómo me hice escritor? La repuesta, sintetizándola del modo más directo,

[28] Por ejemplo, en el capítulo 69, la voz o Liscano se interpela y se tutea, sin recurrir a las expresiones de "el sirviente" *versus* "el escritor" (p. 143); "Siempre la sensación de ser dos, de ser otro" (p. 187).

[29] Véanse las p. 49, 52, 88, por ejemplo. Se puede percibir, lejanamente, la sombra del Quiroga de "El manual del perfecto cuentista" y del "Decálogo del perfecto cuentista" (en *Los desterrados y otros textos*. Edición de Jorge Lafforgue. Madrid: Clásicos Castalia, 1990).

consistiría en decir: inventándome un personaje, un doble que cree ser, actúa y se reconoce como literato, incluso antes de que el reconocimiento público lo atestigüe (p. 54, 77). Es lo fundamental del dispositivo moral y afectivo: creer en sí como escritor antes de haber sido designado como tal, incluso antes de haber escrito cosa alguna. A continuación, el proceso consiste en seguir edificando y manteniendo esa creencia. De este modo, a través de este cuento (próximo a un suave delirio), que es a la vez algo totalmente verosímil, el autor define una parte del sentido que busca, en su intento de comprenderse: describe el mecanismo íntimo que lo llevó a conseguir esa identidad social de escritor.

Juan Pablo Chiappara estudió la figura del doble en *La ciudad de todos los vientos*[30]. Carlos Liscano, por su parte, también había formulado este tipo de discurso acerca de un tándem, por ejemplo en "El que escribe" de *El informante*[31]. Poco después, incluso redactó y publicó un texto (por lo menos) que retoma en *El escritor y el otro*, el texto de apertura de este ciclo interno al libro, sobre el tema del desdoblamiento como dispositivo para llegar a ser escritor (capítulo 22). Fue publicado en el semanario montevideano, *Brecha*, titulado "El inventado y su sirviente", del 20 de abril de 2000[32]. Carina Blixen se refiere a este texto/artículo y lo cita cuando evoca el tema del "nacimiento" del escritor en la cárcel[33]. Como lo señala oportunamente, al analizar *Vie du corbeau blanc*:

> El pasaje del artículo periodístico al libro de relatos o a la integración en un texto mayor, narrativo o ensayístico, es un movimiento frecuente en la obra de Liscano, que recuerda la forma de producción de Jorge Luis Borges: fragmentaria y en tránsito de un soporte a otro, a veces de un género a otro.[34]

Más allá del mecanismo que Liscano identificó y aplicó, también se inventó un método: el de escribir sobre la escritura, el de discurrir sobre el discurso, es decir el método literario que consiste en introducir en cualquier tipo de texto, en general relatos, novelas, cuentos, formas autobiográficas, una reflexión sobre la escritura u observaciones o comentarios sobre lo que se supone debe ser el relato o argumento principal, incluso para decir que no lo hay, que el tema es la búsqueda de un argumento.

Esto preocupa al autor desde un principio: se puede comprobar, por ejemplo, en "Diario de *El informante*", el uso frecuente de la palabra, "método", en esas meditaciones, cuyas fechas se alargan de 1982 a 1984, sobre la escritura de sus primeras obras en la

[30] Véase Juan Pablo Chiappara. *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*, Montevideo: Editorial del Caballo Perdido, 2011, p. 187 y siguientes.

[31] "El que escribe" en Carlos Liscano. *El informante*, Montevideo: Trilce, 1997, p. 157-158.

[32] Véase la bibliografía del autor en *El lenguaje de la soledad*, *op. cit*, pág. 147. Gabriela Sosa San Martín (*Oficio de escritor*, *op. cit.*, p. 138-139) refiere la aparición del tema del desdoblamiento a un artículo de Liscano de 1998 sobre Horacio Quiroga. Carina Blixen (Carlos Liscano, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas. *Cuadernos Lírico*, n° 8. En la red: http://lirico.revues.org/954, §1 y §13; páginas consultadas el 14 de marzo de 2015) la refiere, por su parte, al año 1993, cuando se publicó (supongo que por primera vez) "El que escribe", en la revista *Brecha*.

[33] Carina Blixen, *Palabras rigurosamente vigiladas*, *op. cit.*, p. 83-84.

[34] Carina Blixen, *Figuras de la poética de Carlos Liscano*, *op. cit.*, 257. Véase también el tercer capítulo de su estudio, sobre la reescritura de *La mansión del tirano*, p. 272-288.

cárcel[35]. Incluso hay un texto breve que lleva ese título, un título que sirve para todo el primer libro de cuentos, *El método y otros juguetes carcelarios*[36]: es precisamente otro texto sobre la escritura, sobre cómo avanzar, qué escribir, cómo hacerlo, cómo lo hace él. Ahí ya va definiendo una misma poética el autor:

> El método, en un tercero posible, puede constituir el propio objeto. Buscar el método, entonces, como forma de hacer y como objeto, es el propio método, y haciendo de él el centro, el cuento estará completo.[37]

El método es múltiple: hablar de lo que se va escribiendo y de lo que ya se ha escrito, meditar acerca de eso, mezclar con ello referencias al presente concreto (la cárcel) y al pasado (la niñez), no rehusar la fragmentación temática ("el trabajo de acumular"[38]).

Es decir que, a fin de cuentas, el método de Liscano consiste en recurrir de modo muy constante y seguido a la función metadiscursiva o metalingüística, para emplear el concepto de Román Jakobson[39]. Este método, como la vocación de escritor, se plasmó en la cárcel en la misma época: "Entre 1982 y 1984 mi actividad principal en la cárcel era reflexionar sobre la escritura." (p. 146) En este sentido, lo que propone Liscano en *El escritor y el otro*, a más de ser un balance sobre su vida y su carrera, es una continuación de esos momentos en los que se dedicaba a, como él dice, "formularme preguntas y a buscar las respuestas que nunca iba a encontrar" (p. 146), como el personaje designado con la expresión "el cultivador de la nada" en "Vencer al tiempo" y como el enunciador de una gran parte de las preguntas existenciales y metafísicas sobre el sentido de la existencia y de la acción humanas, incluyendo en ello la escritura y el ser escritor. Este método viene ilustrado de modo todavía más radical en el libro dentro del libro que constituye ese texto titulado "Vencer al tiempo" (p. 125-141), en el que una voz anónima describe a un personaje también anónimo que dialoga consigo y comenta sus propios intentos de escritura, hasta soñar con él mismo y con el otro que es también él.

Los lectores de algunas de sus obras anteriores, confrontándose con la abstracción de los universos de ficción (o no ficción, pero que resultan asimilados a ficción debido a diversos efectos paratextuales), ya habían caído en la cuenta de que este era uno de los rasgos definitorios de su escritura. ¿Qué añaden los comentarios del propio autor al respecto? Proponen una visión genealógica de esta dominante del metadiscurso y, a la vez, contribuyen a algo que preocupa a Liscano del principio al final de *El escritor y el otro*: desmitificar la figura del autor, insistiendo en la esterilidad en la que se encuentra, y en su incapacidad de inventar o escribir anécdotas para sus relatos (p. 145).

Esta preocupación por desmitificar la figura del autor, y la suya en particular, no impide que Carlos Liscano evoque los orígenes de su devoción a la literatura, y su

[35] Carlos Liscano, *El lenguaje de la soledad*, *op. cit.*, p. 42.
[36] "El método", en Carlos Liscano, *Oficio de ventriloquia 1. Relatos 1981-2011*, *op. cit.*, p. 76-94.
[37] *Op. cit.*, p. 84.
[38] *Ibid.*, p. 93.
[39] Véase Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1*. París: Minuit, 1963, p. 217-218; también *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

dedicación actual, en términos a menudo místicos. Es probable que sean una misma cosa, "la obsesión por la escritura[40]" y lo que voy a tratar en términos de misticismo, a partir de observaciones léxicas.

¿No será este aspecto, el desdoblamiento, la parte emergida del iceberg? El título del libro parece ponerlo de realce; en efecto, además de la cuestión del mecanismo, está la del origen: es la misma pregunta del cómo, pero esta vez desde un planteamiento más autobiográfico, o como una etapa anterior al invento del mecanismo (de desdoblamiento creativo); cuestión del origen, es la del origen del deseo.

Liscano proporciona entonces dos tipos de datos biográficos, uno ya conocido por los lectores de *El furgón de los locos*, de algunos otros textos (*El informante*, "Diario de *El informante*") o de algunas de sus entrevistas[41]; el otro menos conocido, más alejado en el tiempo de su existencia. Liscano dijo muy claramente que se hizo escritor en la cárcel, a principios de los años 1980, y que esto ocupó su mente, su tiempo de preso, durante varios años (p. 80, 82-84, 146-147). En este sentido, forma parte de esos autores identificados por Alfredo Alzugarat[42]. El dato que me parece añadir la dimensión autobiográfica de *El escritor y el otro*, es que se le ocurrió esta idea de hacerse escritor cuando tenía 12 años (p. 20, 27, 28, 31). La idea o deseo primerizo, luego la necesidad de hacer algo con su mente, de ocupar el tiempo vacío de la cárcel (abandonando las matemáticas por la lectura y la escritura, p. 96-97) y el deseo en acto (los primeros intentos de escritura, mental o material, que dieron nacimiento, según declara el propio autor, a la mayor parte de sus obras, empezando por *La mansión del tirano*[43]; véanse las páginas 99-101, 147, 154).

El sufrimiento parece ser la matriz de su creación. Sigue siendo un *leitmotiv* en este libro, pero más bien como algo protohistórico, como el contexto originario del nacimiento a la escritura y como si luego, pasara a segundo plano una vez el ser del preso focalizado en las tareas literarias. Se puede pensar en términos de "protohistoria" si se considera que la historia, para Liscano, empieza cuando decide hacerse escritor, que es la historia que parece pretender contar el libro (el mismo Liscano habla de "prehistoria" a este propósito, p. 80).

Liscano dice haberse dado cuenta de que escribir no fue un derivativo sino una necesidad: "Yo me puse a escribir, yo empecé a escribir en la cárcel porque debía cumplir con mi vida de escritor, contra lo que fuera." (p. 80) En el mismo sentido, añade

[40] Según Juan Pablo Chiappara. *Ficciones de vida*, *op. cit.*, p. 194-195, cuando va analizando *La ciudad de todos los vientos*.

[41] Me refiero a entrevistas sin publicación y conversaciones informales, como durante la estancia en Burdeos de Carlos Liscano y Jean-Marie Saint-Lu su traductor, convidados por la asociación "Lettres du Monde" y entrevistados por el autor de estas líneas en actos celebrados en la Universidad de Bordeaux 3, en la Librería Mollat de Burdeos y en la Biblioteca de Bègles (6-7 de marzo de 2007); y al encuentro "Écrivains du Río de la Plata" (con Carlos Gamerro y Martín Kohan) en la Universidad de Bordeaux 3 y en el Instituto Cervantes de Burdeos, en el marco del congreso internacional "Las armas y las letras: la violencia política en la cultura del Río de la Plata desde los años 1960" (Bordeaux 3, EA 3656 AMERIBER, 27-28 de marzo de 2008). Véase también Carlos Liscano. La dictadura como vacío. *Las armas y las letras. La violencia política en la cultura del Río de la Plata de los año 1960 hasta nuestros días*. Cecilia González, Dardo Scavino, Antoine Ventura (éds.). Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, col. "Maison des Pays Ibériques", 2010, p. 43-49.

[42] Alfredo Alzugarat. *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo: Trilce, 2007.

[43] Carlos Liscano. [1992] *La mansión del tirano*. Montevideo: Argumento, 2011.

lo siguiente, a propósito de lo que él describe como una vocación: "Elegí iniciar el camino que siempre había sabido que era mío" (p. 83). Esta vez la ecuación no sería: me puse a escribir porque sufría, sino me puse a escribir a pesar del sufrimiento. Y el efecto retroactivo es que la necesidad de escribir ayudó a proyectarse más allá del sufrimiento, a "sobrevivir" (véase p. 29), "me ayudaba a vivir", dice también el autor (p. 80).

La relación con la escritura que formula Liscano merece ser comentada más allá de las ideas filosóficas a las que remite. Merece ser comentado en particular el léxico empleado por el autor para designar la plenitud que le procuró la escritura en el pasado y la que lo mantiene todavía en una forma de esperanza. Dicho léxico, es un léxico casi místico o, por lo menos, fundamentalmente religioso.

Esto se observa en su modo de expresar la búsqueda existencial y literaria que lo mantiene vivo, primero en momentos en los que evoca su idealismo y su radicalismo en tiempos de su adolescencia y su juventud, luego cuando describe qué espera o quisiera esperar, todavía hoy, en cuanto a resultado de su trabajo de escritura: "Escribir debería ser un camino para llegar a la contemplación luminosa y así no necesitar escribir nunca más" (p. 72, véase también p. 56, 71, 77, 113 "el estado luminoso", p. 119 "luminosidad" y "rayo"). Habla también de la búsqueda del escritor en términos de "infinito" (páginas 18, 21, 48-50, 87, 113-114, 156, 159). Lo hace también para caracterizar la búsqueda del personaje de "Vencer al tiempo" (páginas 128-129, 134, 137-138, 140-141). Las otras palabras que llaman la atención en este sentido son, principalmente, "fe" y todos los derivados de "creer" (páginas 48, 54, 56, 64, 77, 145, 159), "salvación" y los derivados del verbo (páginas 43, 70, 77, 152 donde se cita una oración y p. 158). También se le puede prestar atención al vocablo "lucidez" que incluso aparece en la contratapa del libro; vuelve por lo menos 5 veces (p. 54, 56, 134, 159 "lucidez total", p. 171) –puede hacer pensar en el concepto de *estado despierto* y de *despertado* del budismo o del taoísmo[44]. Estos términos podrían andar sueltos por todas partes y no configurar ningún tipo de encadenamiento de significación. El caso es que a menudo coinciden. Por ejemplo, en el mismo capítulo (el 74), se pueden encontrar dos ocurrencias de "salvación", tres del verbo salvar, "fe", "lucidez", y "camino de perfección" (p. 159-161); en otro "afán de trascendencia" (p. 162) y "salvarme" (p. 164). "Camino de perfección" es el título de dos obras, una de Santa Teresa de Jesús (1583), la otra de Pío Baroja (1902). En ambos casos, la temática es religiosa, cristiana. La segunda saca su título de su antecesor[45]. Los valores expuestos por Santa Teresa en su guía de espiritualidad son la pobreza, la caridad, la humildad, el desasimiento, la meditación y la oración[46].

[44] Para una presentación general de la espiritualidad de Extremo oriente, véase el libro de Anne Cheng. *Histoire de la pensée chinoise*. París: Seuil, 1997; o *Historia del pensamiento chino*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.

[45] Véase Luis Landínez. Camino de perfección. *Baroja y su mundo*. Fernando Baeza (éd.). Madrid: Ediciones Arión, 1961, p. 117-124. Landínez señala "la ironía sutil de titular la obra con el título mismo de uno de los libros-clave de Santa Teresa" (p. 118) para contar la historia de "un señorito protestón con lecturas, que pretende justificar metafísicamente el vacío de su vida" (p. 119). Algunas coincidencias temáticas con el libro de Liscano (salvadas las grandes diferencias de todo tipo) tal vez no lo sean: nihilismo, rebelión, meditación existencial, sentimiento religioso...

[46] Véase Tomás Álvarez. *Introduction aux oeuvres de Thérèse d'Ávila 2. Le Chemin de Perfection*. París: Cerf, 2011, p. 127; del mismo autor, *100 fichas sobre Teresa de Jesús*. Burgos: Monte Carmelo, 2007.

Algunos de estos valores y conceptos encuentran resonancia en el *ethos* de Carlos Liscano tal como se expresa en *El escritor y el otro*, en particular el desasimiento.

Acaba por hablar el mismo autor de misticismo, cuando evoca un contacto entre su cuerpo y el de otro prisionero durante una transferencia de la cárcel a un lugar de tortura (p. 184). Y cuenta cómo el delirio tenía su función[47], en la desolación del encarcelamiento, hasta llevar a una especie de sentimiento oceánico como lo llamó Romain Rolland: "Dejaba de ser el hombre joven sin otro futuro que la reja, y me disolvía en el Todo."[48] Habla también del delirio de la escritura en la cárcel, y que "algo de él sobrevive en mí" (p. 186):

> Yo soy un sobreviviente gracias a la solidaridad de mucha gente, pero también gracias a la literatura, a la literatura de otros, los autores que leí. Y también a mis intentos literarios en la cárcel. (p. 186)

El misticismo también aparece en momentos en que el autor describe la profundidad de su búsqueda literaria e intelectual, que suena en parte a arrobamiento, si no al estilo de San Juan de la Cruz:

> Los estados oscuros. Porque el escritor cree haber llegado al límite y cree que es capaz de avanzar más allá del límite. Porque siente y sabe que después del límite hay mucho para descubrir. Allí no hay palabras, es conocimiento previo, intuición, saber puro. Pero no sabe cómo describir ese estado. (p. 175)[49]

Esta etapa de la búsqueda desemboca en lo inefable, que es también una característica de la experiencia mística. Liscano elabora un discurso sobre la creación literaria atribuyéndole un valor divino, o por lo menos superior a la vida, ya que pudo salvar la suya, un valor al que él, Carlos Liscano, sigue adhiriendo con mucha convicción.

Establecer un mecanismo y recordar un origen y un deseo permiten responder a la pregunta de cómo ha llegado a ser escritor. Pero, otra pregunta más exigente concierne la voluntad de luchar contra la muerte.

4 La escritura y la muerte

¿Por qué escribir, por qué seguir escribiendo? Para seguir luchando contra los determinismos (sociales, culturales: p. 26-27; p. 165-166). Para intentar sufrir menos: del

[47] Véase también Carina Blixen. *Figuras de la poética de Carlos Liscano*, *op. cit.*, p. 54-62.

[48] En una carta a Sigmund Freud, Romain Rolland comenta un libro que le mandó el sabio austríaco para señalarle el que ahí no evoca esa impresión sin relación con una fe religiosa particular, "*le fait simple et direct de la sensation de l'« éternel » (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique)*". Véase Romain Rolland. A Sigmund Freud (Autriche). *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*. Romain Rolland. París: Albin Michel, 1967, p. 264-266, p. 265. "*J'ajoute –dice– que ce sentiment « océanique » n'a rien à voir avec mes aspirations personnelles. Personnellement, j'aspire au repos éternel; la survie ne m'attire aucunement. Mais le sentiment que j'éprouve m'est imposé comme un fait. C'est un contact.*" (*ibid.*)

[49] Cómo no pensar en ese famoso verso en el que la lengua de la Esposa parece trabarse, recordando lo que le dicen del Amado: "y todos más me llagan / y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo" (San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*).

pasado traumático (capítulos 10, 11, 38, 83); del aislamiento y de las dudas del escritor en su búsqueda (p. 140, p. 157, p. 159-160); de la renuncia a ciertas posibilidades existenciales como la de ser menos escritor y más ciudadano común (p. 39-40, p. 91): "Porque el escritor lucha contra la muerte, y al escribir recibe constancia de la muerte. Porque la muerte es la no palabra." (p. 87) Y no solo esto, también para testimoniar, que es otra forma del discurso autobiográfico[50]:

> Aquí estoy, tratando de contar lo único que de verdad tiene sentido, que es la lucha contra la muerte, las ansias de verlo todo antes de desaparecer, de dejar testimonio de lo que se ha visto. (p. 120)[51]

Liscano escribe qué le está pasando, el relato de su intento de escribir una ficción, escribe lo que se le ocurre cuando recuerda por qué mecanismo extraño pasó a ser ante todo escritor. Es posible que su fracaso en escribir una novela sea también una solución, aunque no del todo asumida por la figura del escritor, una solución para no dejar dominar a dicho escritor, y dejar más posibilidades de expresión al otro, el sirviente inventor. Pero ante todo, la voz en *El escritor y el otro*, que será la del escritor, se desespera de no escribir nada satisfactorio. De no escribir nada. Entonces escribe sobre la nada. La nada, como la noche, es un motivo temático que aparece muy a menudo, en particular en los primeros capítulos, donde precisamente Liscano plantea el problema de la escritura, desde una postura circunstancial, esa fase de esterilidad en la que se encuentra, luego más bien hacia el final del libro, después del texto "Vencer al tiempo" pero antes de las veinte o treinta últimas páginas (p. 20, p. 23, p. 28, p. 30-31, p. 60 [idea], p. 148-149, p. 151-152, p. 156). Nada es el resultado que obtiene al intentar escribir su novela. La nada se opone al concepto de infinito con el que describe sus ilusiones respecto al quehacer literario, su relación con la escritura (véase p. 48-49), el objeto de su búsqueda literaria (p. 114, p. 128, p. 159). En "Vencer al tiempo" esta búsqueda de infinito parece ser la de un infinito interior, o por lo menos, personal, *solipsista* (habla de "infinito propio, el de cada quien", p. 141; véase también p. 156), y no una dimensión metafísica colectiva como la que describen los monoteísmos.

Esta nada (que trata incluso de representar describiendo un pasatiempo intrascendente, hacer rodar una gota de tinta entre la pluma y el papel y tratar de reconocer semblantes en la mancha, p. 60) lo lleva a observar el tema del suicidio, en los primeros capítulos (13, 28, 30) y luego, más adelante, este vuelve presentado como un acceso (algo) casi irreprimible (p. 111, p. 115, p. 172, p. 174). La nada enemiga, padecida, pasa a ser cultivada (p. 148, p. 151-152, p. 170, p. 171). Pero tampoco resulta ser una solución, como no lo fue tratar de vaciar su mente mientras estaba en la Isla, en el Penal de Libertad. De la nada deriva todo y así fue cómo la mente se volvió a poblar de un sinfín de objetos. Este será su *cogito*. ¿Esto fue lo que lo salvó y lo mantiene hoy en la escritura? Según Cioran: "chaque désir humilie la somme de nos

[50] Véase Philippe Lejeune. *Je est un autre*. París: Seuil, col. "Poétique", 1980, p. 203-316.

[51] "La escritura evita la muerte. El libro es una nave para flotar en el agua estancada de la vida; esto es posible a medida que el libro se escribe" dice Juan Pablo Chiappara en *Ficciones de vida*, *op. cit.*, p. 193.

vérités et nous oblige à reconsidérer nos négations".[52] Además, "Savoir que *rien ne vaut la peine* devient implicitement une croyance, donc une possibilité d'*acte* ; c'est que même un rien d'existence présuppose une foi inavouée"[53], una fe en el hecho de que puede merecer la pena escribir, decir, hacer saber, difundir las verdades a las que uno ha llegado, aunque sepa que son formas de la ilusión. ¿La escritura o la muerte? ¿Sería esa, en última instancia, la alternativa presente? En el futuro, ambas coexisten: la desaparición del ser viviente y la permanencia de su obra, aunque se esfume poco a poco en la memoria de los actores de los campos culturales y literarios, aunque solo se reduzca a un espacio en estantes perdidos de un rincón de Biblioteca Nacional, durante siglos. En el peor de los casos, seguiría existiendo de este modo menor, como una huella, un indicio de que algo hubo, una existencia no menos ejemplar, no menos significativa que otra de lo que ha sido ser un ser humano, de lo que también puede ser, ser o existir.

Entonces, en la alternativa presente (la escritura o la muerte), la escritura mantiene la vida, mantiene la inquietud, mantiene las interrogantes, es lo contrario de una renuncia, es lo contrario de aceptar acabar ahora mismo en medio del callejón, significa aceptar la tensión entre la vida que se fue y se aproximó a la muerte y la vida que se va y también se le acerca. La escritura, en este sentido, ayuda e incluso permite aceptar las contradicciones de la existencia y su resultado, la angustia, el temor a su sinsentido humano global, al sinsentido de la cultura que hace el mismo trabajo que los condicionamientos biológicos y que el *conatus* de Spinoza resume: permanecer por permanecer, existir por existir, como si existir fuera mejor que nada. Para Cioran, el suicidio, la santidad y el vicio son la expresión de una falta de talento artístico,

> La confession par la parole, le son ou la couleur arrête l'agglomération des forces intérieures et les affaiblit en les rejetant vers le monde du dehors. C'est une diminution salutaire qui fait de tout acte de création un facteur de fuite.

Hay que entender que para Cioran, la creación es una forma de cobardía benéfica.[54] Liscano tiene un aforismo sencillísimo para decirlo: "El fin de la literatura es superar la muerte" (p. 161). Lo ha ido repitiendo al mismo tiempo que evocaba la posibilidad del suicidio:

> [...] escribir es una lucha perdida. Es la lucha contra la muerte, que siempre vence. (p. 114)

> Escribir es querer figurar, es querer estar más allá del día en que venga la muerte. [...] Porque [el escritor] aspira a crear la gran obra que le permita seguir siendo más allá de la muerte. (p. 116)

[52] "Cada deseo humilla la suma de nuestras verdades y nos obliga a reconsiderar nuestras negaciones." Traducción personal de E.M. Cioran *Précis de décomposition*. París: Gallimard, col. "Tel", 1977, p. 103.

[53] "Saber que *nada merece la pena* se vuelve implícitamente una creencia, por consiguiente es una posibilidad de *acto*; es que incluso un residuo de existencia presupone una fe inconfesada." *In Précis de décomposition*, *op. cit.*, p. 104.

[54] "La confesión por la palabra, el sonido o el color detiene la aglomeración de las fuerzas internas y las debilita al expulsarlas hacia el mundo de afuera. Es una disminución saludable que hace que todo acto de creación sea un factor de huida." *op. cit.*, p. 77.

Y, ¿qué representa envejecer, después del sufrimiento? (p. 50-57) Una muerte lenta, aburrida, apaciguada, casi imperceptible. Es lo que hay. Existe también la otra posibilidad. Esa posibilidad que el autor paladea con acritud a lo largo del libro, como si fuera la salida, la única salida del callejón o más bien, la única alternativa a la marcha atrás que se impuso en su vida. Porque, dar marcha atrás no quiere decir que se pueda salir, al otro lado del callejón. ¿Sin salida por ambos extremos? El principio del libro, en particular, da la impresión de que está ahí, al acecho, la opción del suicidio, como una manera de dejar de buscar salidas al callejón: dejar de sufrir, dejar de tratar de no sufrir, morirse. Otras víctimas de experiencias traumáticas han renunciado, de este modo, a buscar cualquier cosa y a estar pendientes de un fin que viene cuando le conviene. Una de las más conocidas renuncias es el resultado de una interpretación, y es todo un problema porque concierne a alguien como Primo Levi, quien encarnó una forma de vitalidad y de lucha más allá de lo indecible de la Shoah. Pero se sabe también que los sobrevivientes de traumas de esta dimensión pueden tener más ganas de seguir vivos, de no renunciar, de no dejarse vencer por el desaliento después de haberse encontrado en un más allá –más allá de cualquier experiencia humana común de sufrimiento[55].

Otra modalidad autobiográfica que entra en la definición de lo que Liscano entiende hacer con su libro es la del testimonio. En el capítulo 66, recurre dos veces a este concepto cuando trata de explicar/se el interés de escribir (luchar contra la muerte): habla de "dejar testimonio de lo que se ha visto", "Testimonio quizá para otros escritores, pequeños artistas" (p. 120), siendo el mensaje de dicho testimonio: vale la pena pasarse la vida escribiendo.

"Lo que se quiere es dejar testimonio más allá de la muerte." (p. 81) En este sentido, se pueden leer sus declaraciones como un testamento. No sería nada exagerado, dado que las dos palabras tienen el mismo origen etimológico, la palabra latina *testis* que significa "testigo": un testamento, el Antiguo o el Nuevo, son testimonios; el propósito es testimoniar, respectivamente, de la existencia del verdadero Dios y de su encarnación en Jesucristo (entre otras cosas). Se reúnen los dos sentidos modernos de la palabra cuando Liscano habla de "testimonio más allá de la muerte": sería a la vez decir lo que fue su vida de escritor ("dejar testimonio de la vida" dice, p. 156, luego p. 161) y dejar una herencia intelectual, algo que pueda inspirar a otros. El texto puede parecer como algo que expresa una despedida:

> Empiezo a darme cuenta de por qué ya no puedo escribir: ya no tengo nada para decir [lo que ha ido repitiendo como una letanía a lo largo del libro]. Quizá nunca tuve, pero antes creía que sí. Ahora ni siquiera la creencia me queda. (p. 179)

En cierta medida, el libro que voy comentando prueba lo contrario, en la medida en que propone una visión unificada de lo que fue para Carlos Liscano hacerse escritor, que es como decir, su vida. Sin embargo, considerar *El escritor y el otro* como un

[55] Véase el artículo sintético de Daniel Gambetta. Primo Levi's Last Moments. *Boston Review* (1ero de junio de 1999), http://www.bostonreview.net/BR24.3/gambetta.html, última consulta el 20 de marzo de 2015.

posible testamento podría consistir en ver el libro y el discurso que contiene como un adiós a las letras o a una fase de la creación del autor. Es verdad que después de *El escritor y el otro*, no ha publicado muchos otros libros: *Le lecteur inconstant* y *Vie du corbeau blanc*, en francés[56], los facsímiles de sus *Manuscritos de la cárcel*, una libreta en la que fue escribiendo y pintando en un período dado, *La libreta negra*[57], y por fin, dos volúmenes de *Oficio de ventriloquía* que son antologías personales. El Liscano, persona social, ha entrado en otro ciclo de su existencia: ha sido viceministro de Cultura durante el último año de la presidencia de Tabaré Vázquez, director de la Biblioteca Nacional, ya no solo o ni siquiera principalmente escritor (es decir actor de la prensa y de la edición de libros).[58] Él dice también, en cierto momento, "escribo para tener poder" (p. 165). Pues, a eso llegó, de cierta forma, como otros que alcanzaron fama y reconocimiento institucional, llegando a ocupar cargos prestigiosos que implican ciertas comodidades. Si esto es lo que, en última instancia, como un relato subyacente, evoca el libro, entonces quien tomó el poder ha sido "el otro", el que inventó al escritor, que se sentía hastiado con él, el que esperaba su vez para existir, de modo independiente (o más o menos, porque una vez inventado el escritor, resulta difícil aprovecharse de su prestigio ninguneándolo). Liscano enumera los caminos del poder: "La plata, la política, los conocimientos, la creación artística." (p. 165) Parece querer ahondar en la sinceridad, en ese momento del libro, imaginando hablar de esto "Sin argumentos razonables, o sin los argumentos que la razón pone más a mano. En lo hondo, en los impulsos más primarios…" (p. 165) Pero Liscano va a rectificar en parte el análisis de su propia búsqueda de poder (cuando recuerda conversaciones con amigos, "aquella noche en Colonia", p. 165), dándole un aspecto menos pragmático, más idealista y a la vez más fundamentalmente sociológico:

> No, no es la lucha por el poder […]. Es la lucha por escapar del poder que aplasta […]. Pero para escapar del poder solo 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. (p. 166)

Pregunta imprescindible: ¿"el artista", es también Carlos Liscano? La respuesta parece obvia, en su dicotomía implícita: antes, en el margen / hoy, en el centro. Y el tema del poder se articula, mediante la literatura, con el de la libertad, aunque Liscano lo diga como si fuera por añadidura: "Pero también: la literatura es la lucha por la libertad. Eso no es poco." (p. 169) No es un detalle añadido, el que la literatura sea una fuente e instrumento de libertad. La conjunción adversativa y el adverbio que introducen esta idea vienen a oponer el concepto, como valor, a la desgana ("la ironía

[56] Carlos Liscano. *Le lecteur inconstant, suivi de Vie du corbeau blanc*, París: Belfond, 2011.

[57] Carlos Liscano. *Manuscritos de la cárcel* (coord. Fatiha Idmhand), Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2009; *La libreta negra*, Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2010.

[58] Véase, por ejemplo, la entrevista publicada por Yann Nicol, "Tout écrivain est une invention" en *Le Magazine Littéraire* en sept. de 2013 (http://www.magazine-litteraire.com/actualite/entretien/carlos-liscano-ecrivain-est-invention-04-09-2013-80577, página consultada el 23 de marzo de 2015). El autor declara, si no lo contrario, por lo menos algo distinto, tengo que reconocerlo, ya que explica que sigue siendo fundamentalmente escritor, en la actualidad, y que toda la realidad la percibe en función de un eventual próximo libro. Gabriela Sosa San Martín parece compartir mi opinión, a raíz de una entrevista que le hizo al autor (*Oficio de escritor*, *op. cit.*, p. 105 y p. 111-112). Respecto a fechas y cargos asumidos por Carlos Liscano, véase p. 80, nota al pie n° 101.

de reconocerme en los dos", p. 168-169) que incluso le inspira al autor el mecanismo (el desdoblamiento) y su diálogo consigo mismo, los que le permitieron llegar a ser lo que es[59].

Este libro, a fin de cuentas, sigue varias pistas. Para Liscano es, a la vez: una manera de contarse a sí mismo y de contar a los lectores cómo se hizo escritor (acaba por confesarlo explícitamente: "contar para contarse", p. 120); una manera de reflexionar sobre el arte de escribir que aparece sobre todo como el arte de inventar a un personaje (o identidad) de escritor y una oportunidad para meditar sobre la existencia, la identidad propia, la trayectoria de vida elegida y/o padecida, como si se tratara de sacar un balance, sin mucha ilusión en cuanto al resultado. A esto parece añadirse la necesidad de declarar una desesperanza o melancolía profunda y mortífera que muchas veces adopta el aspecto de un discurso suicida (p. 32, p. 57, p. 73; la muerte y la noche son dos *leitmotiv* omnipresentes) y quejumbroso (p. 28, p. 58).[60]

El escritor y el otro, y *Le lecteur inconstant* también, se parecen mucho a "Diario de *El informante*" como metalibros: libros sobre un libro cuya escritura el autor va tratando de hacer avanzar. Comparto lo escrito por Carina Blixen quien señala la semejanza, que puede ser continuidad, entre *El escritor y el otro* y *Le lecteur inconstant*[61] No es de sorprender que la contraportada de la edición francesa de este último declare: " *Un essai bouleversant sur la dualité entre l'écrivain et l'homme.*[62]"

En un librito titulado *Huit questions de poétique*, Román Jakobson proponía un medio para determinar, en el análisis lingüístico por lo menos, algunas características o rasgos: el concepto de dominante.[63]¿Qué es lo que domina en el libro de Liscano? No me parece que sea la ficción. Y sí me parece que se equilibran lo autobiográfico y la reflexión sobre la literatura, la escritura, el ser escritor; por lo menos se complementan, en un marco que es el de la meditación existencial.

Es verdad que la voz, la que se ha considerado, hasta aquí, como la de Liscano, escritor e inventor de la figura del escritor (conforme al desdoblamiento evocado), declara: "Nunca hay que creerle del todo, al escritor, y tampoco creerme lo anterior" (p. 158). Si se le toma como clave de interpretación, uno puede llegar fácilmente a dudar de la vericondicionalidad (como dicen los lingüistas y los filósofos lógicos[64]) del discurso, del contrato de lectura autobiográfico. Además se puede leer, en la misma

[59]Desde la sociología inspirada en un análisis crítico de los estudios de Pierre Bourdieu, Bernard Lahire analiza la condición de escritor, sus características, insistiendo también en diferentes formas de "desdoblamiento" (profesional, identitario); véase *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.

[60]Después de haber escrito estas páginas, leo una de las respuestas finales del autor a la entrevista publicada en *Le Magazine Littéraire* de sept. de 2013 que me parece confirmar lo que traté de examinar: "*Jean-Marie Saint-Lu dit que* L'écrivain et l'autre *est un livre obscur, angoissant: il correspond en effet à une période sombre de ma vie, marquée par le désamour et par l'alcool. Je savais que le meilleur moyen d'en sortir était d'écrire un roman, mais je n'y suis pas arrivé...*"

[61]Carina Blixen. *Figuras de la poética de Carlos Liscano*, *op. cit.*, p. 253. Y confío en que la continuidad se prolonga con *Escritor indolente* que Gabriela Sosa San Martín evoca (*Oficio de escritor*, *op. cit.*, p. 102-103), por haber consultado la obra en su forma inédita, obra que se ha publicado a finales del año 2014 (en Montevideo, Irrupciones Grupo Editor). Véanse también sus comentarios sobre los vínculos entre *El escritor y el otro* y *Lector salteado* (*Oficio de escritor*, *op. cit.*, p. 114 y siguientes).

[62]"Un ensayo conmovedor acerca de la dualidad entre el escritor y el hombre" (traducción personal), entre el autor y la persona social, para así decirlo.

[63]Roman Jakobson. *Huit questions de poétique*, París: Seuil, col. "Poétique", 1977, p. 77-88.

[64]Véase, por ejemplo, John Searle. Le statut logique du discours de la fiction, *op. cit.*

página: "Intento no creerme nada de lo que digo, pero no puedo evitar decírmelo". Tan enrevesado metadiscurso acaba por anular sus efectos, o por lo menos, estas consignas de lectura acaban por perder su pertinencia. A fuerza de decir que no hay fondo, que no hay base, que no hay suelo donde apoyarse, desde donde empezar a construir, lo que queda es la idea de que todo ha sido ilusión, está bien, pero esa ilusión o construcción, es lo que hay, es el fenómeno, en última instancia. Es decir que el discurso que se ha ido leyendo y analizando, ni es del todo cierto ni del todo falso, no por el hecho que sea ficción, sino por tratarse de una construcción. Como todo discurso, no es un reflejo exacto de la realidad (si es que algún reflejo exacto pueda existir). Esto es la cultura: la expresión y la interpretación de la experiencia.[65]

Y volviendo al tema del tipo de discurso que constituye el libro, al hecho de saber si es una novela, un discurso de ficción, una autoficción, u otra cosa, un libro autobiográfico, en el que domina lo factual y testimonial, es de recordar que muchos de los grandes testimonios latinoamericanos (*Juan Pérez Jolote; Biografía un cimarrón; Hasta no verte Jesús mío; Me llamo Rigoberta Menchú*) han sido vistos por la crítica literaria tanto como por antropólogos y sociólogos como obras que, ante todo, movilizaban la imaginación.[66] Selomar Claudio Borges también se refiere a *El furgón de los locos* explicando que ahí "experiências carcerárias serão ficcionalizadas, trabalhadas em torno da mentalidad tanto do torturador quanto da vítima".[67] Me parece problemático usar esta palabra para hablar de la obra que es considerada como el relato que Liscano hizo de su experiencia carcelaria (1972-1985) y que, comúnmente, se designa como un testimonio.[68] Parece corresponder a una de las confusiones acerca del manejo del concepto de ficción, la que consiste en recurrir al concepto para designar cualquier discurso narrativo (aunque se trate de relato histórico, periodístico o autobiográfico).[69] Por lo demás, como se puede comprobar al leer el tratamiento minucioso y sistemático que le dedica Philippe Gasparini, el concepto de "autoficción" es demasiado polémico y plurívoco para constituir una etiqueta suficiente, en sí misma.[70] Privilegiar, en la interpretación, la dimensión de imaginación, de invención o de ficcionalización entra en completa contradicción con la intención de los autores/editores de los testimonios,

[65] En ese sentido son muy interesantes los análisis harto conocidos del discurso histórico propuestos por Paul Veyne [1971]. *Comment on écrit l'histoire.* París: Seuil, col. "Points", 1996. Y, más tarde, por Paul Ricoeur [1983-1986]. *Temps et récit* (3 vol.). París: Seuil, col. "Points", 1991; *Tiempo y narración.* México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

[66] Véase Antoine Ventura. Testimonio y antropología: ¿cómo leer *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas? *Fronteras de la literatura y de la crítica* (35 Congreso Internacional de Literatura Ibero-americana del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana - Poitiers, 28 de junio-1° de julio de 2004). Fernando Moreno (éd). Poitiers: CRLA, 2007 (formato CD).

[67] Selomar Claudio Borges. *Contar e contar-se em Carlos Liscano*, *op. cit.*, p. 78.

[68] Véase la presentación y el análisis de la obra por Fatiha Idmhand, Carlos Liscano : la torture, l'épreuve « hors normes ». *Les Littératures d'Amérique latine au XXe siècle: Une Poétique de la transgression?* Laurent Aubague, Jean Franco, Alba Lara-Alengrin (éds.). París: L'Harmattan, 2009, p. 229-241; la autora, sin embargo, no usa este término.

[69] Véase Dorrit Cohn [1999]. *Le propre de la fiction.* París: Seuil, col. "Poétique", 2001, p. 11-34, p. 22 y siguientes en particular.

[70] Véanse también las consideraciones al respecto de Gérard Genette [1991], *Fiction et diction.* , París: Seuil, col. "Points", 2004, p. 154-163; *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993. El teórico valida los análisis propuestos por Vincent Colonna en su tesis de doctorado, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989). Para Genette, el caso de la autoficción es el de un relato en que el autor cuenta una historia de la que es el héroe pero que no le ha ocurrido realmente (*op. cit.*, p. 161). Para Doubrovsky, el padre del concepto, la autoficción designó formas de discurso autobiográfico muy variables. Véase Philippe Gasparini, De quoi l'autofiction est-elle le nom ?, *op. cit.* Véase también Arnaud Schmitt, La perspective de l'autonarration, *Poétique*, n°149 (febrero de 2007), p. 15-29.

a menudo.[71] Por otra parte, presupone que las fronteras entre lo factual y lo ficcional definen espacios estancos entre sí.[72] Por fin, el trabajo de interpretación opera una contaminación a partir de una lógica hermenéutica, la de la crítica literaria universitaria por un lado, la de las ciencias humanas y sociales, por el otro, en su ilusión epistemológica de máxima objetividad cuantitativa, característica de la segunda mitad del siglo XX, hasta su puesta en tela de juicio desde el pensamiento postmoderno.[73] En última instancia, la índole híbrida de *El escritor y el otro* queda probada por las interrogaciones que generó y que este ensayo ha tratado de restituir, así como por el hecho de haber dado lugar a interpretaciones algo divergentes como las que han sido evocadas.

[71] Si se les presta una consideración mínima a los discursos de introducción asumidos por ellos. Véanse Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. México: FCE, 1952, p. 7-13; y Elisabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú*. Barcelona: Argos Vergara, 1983, p. 9-19.

[72] De esto nos desengañan tanto Paul Veyne y Paul Ricoeur en cuanto al discurso histórico, como John Searle y Gérard Genette en cuanto a la ficción literaria.

[73] A imagen y semejanza del análisis que hace Jean-François Lyotard de la cultura occidental, en términos de "grandes relatos", en *La condition postmoderne*. París: Minuit, 1979; *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.



¿A dónde vamos?