Cartografía del desarraigo literario: reflexiones sobre el arte de escribir en *La ciudad de todos los vientos*

Giuseppe Gatti Riccardi
Università degli Studi Guglielmo-Marconi, Italia

"Era una máscara, pero se daba cuenta de que ahora continuaba mirándolos a través de agujeros para los ojos de otra máscara que tenía puesta. Y otro se la quitaba, y le quedaba otra máscara; después se las quitaba él mismo, interminablemente; desesperado, iba hasta un espejo y se miraba: era el que había sido."

(Leonardo Rossiello, *Gente rara*)

"Que notre vie n'ait pas de valeur artistique, c'est très possible. Raison de plus pour que la littérature en ait une."

(Amélie Nothomb, *Les Combustibles*)

1 El encierro, el destierro, el regreso

En el heterogéneo panorama de la narrativa uruguaya de las últimas dos décadas, la figura de Carlos Liscano, narrador, poeta y periodista nacido en Montevideo el 18 de marzo de 1949, se impone por su personal trayectoria biográfica, reflejo de una contingencia histórico-política que ha marcado casi veinticinco años de su vida y más de doce de la historia reciente de Uruguay. La experiencia del encarcelamiento durante la etapa de la dictadura cívico-militar uruguaya (Liscano estuvo preso entre los 22 y los 35 años de edad) hace difícil separar su producción literaria de las condiciones en que esta se escribió (o se empezó a gestar), a pesar de que –tal como señala Rosario Peyrou– "no hay en ella nada que pueda considerarse testimonial" (Peyrou, 2001: 27) y pese a que sus textos de ficción se caracterizan por una relación oblicua con la historia nacional. Un sesgo de la mirada que ha permitido al escritor montevideano relatar de forma contundente y al mismo tiempo velada la experiencia del terror y la represión que vivió el Uruguay en los años comprendidos entre 1973 y 1985. Tan oblicua ha sido la perspectiva de la ficción de Liscano que ese país sometido a la violencia y a la censura "no ha comparecido en sus relatos, y esa dictadura nunca nombrada, esa

memoria de duelos que no encuentra episodios ni cronología en su literatura, han sido sin embargo, escritas por él" (Larre Borges, 1997: 21).

Los años de la cárcel representan también el *incipit* de la actividad literaria de Liscano, pues es precisamente en su celda, a partir del 1 de febrero de 1981, cuando –para mantener la salud mental y una disciplina anímica diaria– empieza a escribir, construyendo un recorrido intelectual que lo lleva en el año 2000 a publicar *El lenguaje de la soledad*, una suerte de ensayo introspectivo en el que el escritor reflexiona en voz alta sobre la relación entre la cárcel y su literatura, dando cuenta del proceso por el cual las palabras –en una condición de aislamiento y silencio forzoso– se convierten no solo en una tabla de salvación sino también en una forma de reinvención de la libertad.

Liberado en 1985, en coincidencia con el regreso del país a un sistema democrático, Liscano opta por la vía del exilio y, con 36 años y unas inmensas curiosidad y fe, se traslada a Suecia en ese mismo año; en 1996 emprende el regreso a Montevideo, ciudad donde, después de haber sido viceministro de Educación y Cultura, se desempeñó como director de la Biblioteca Nacional del Uruguay de 2010 a 2015, y donde colabora con los semanarios *Brecha* y *El País cultural*.

La novela *La ciudad de todos los vientos* (2000) ve la luz cuatro años después de su retorno al Uruguay y plantea la coexistencia de varios motivos superpuestos: si, por un lado, el elemento autobiográfico y paródico conecta con modalidades de escritura autoficcional, por otro la construcción de una trama novelesca y la búsqueda de un protagonista son dos temas que, provocativamente, enlazan con las expectativas del imaginario colectivo europeo acerca de la cultura latinoamericana. A estos motivos se añade la conversión del quehacer literario en un intento de atribuir un sentido a la existencia: una fórmula que convierte la busca del héroe novelesco en metáfora del proceso de encontrarse a sí mismo. Finalmente, en lo formal, destaca el recurso a la fragmentación narrativa como modalidad de expresión literaria que crea una voluntaria constelación no lineal de narraciones y, por ello, es causa de una exposición argumentativa coherente pero trastornada.

Aun sin descuidar aquellas referencias literarias que representan un sello identitario de la obra de Liscano (se vislumbran en su narrativa ecos de la escritura de Franz Kafka o del Luis-Ferdinand Celine en su versión más inquietante, la de *Viaje al fin de la noche*), nos parece que estos motivos enlazan con inquietudes intelectuales que estigmatizan la fase de transición del siglo recién terminado al siglo XXI. Inquietudes que se vinculan con la dimensión de la pérdida de un "centro", y que reflejan una dinámica de desarraigo que involucra tanto el motivo de la extraterritorialidad en la creación literaria (y en la ubicación geográfica de la trama), como el del abandono de la patria, como consecuencia de un exilio elegido a conciencia. Ambos elementos conectan a su vez con las reflexiones que Michel Maffesoli (en *Du nomadisme, vagabondahes initiatiques*) o Enrique Vila-Matas (en *Cuadernos de narrativa: Enrique Vila-Matas*) proponen acerca de la escritura nómada; reflexiones que llevan, según observa Noguerol Jiménez, a describir un "nuevo tipo de hombre reacio a confinarse en un solo lugar, amante de los paseos por ciudades desconocidas o por diferentes

páginas *Web*, ajeno a las certezas y marcado por la multiplicidad de información que recibe a cada instante" (Noguerol Jiménez, 2011: 70).

A partir de una modalidad de creación artística, y literaria en particular, que se apoya en formas abiertas de escritura donde la narración ya no pretende ser legitimadora, en las páginas que siguen se intenta demostrar cómo la novela de Liscano se coloca dentro de una de las tendencias conceptuales que han ido caracterizando el espacio cultural-literario del continente sudamericano en las últimas tres décadas: es decir, plantear un examen del proceso de creación literaria que traza un corte radical con las prácticas tradicionales de escritura que marcaron con anterioridad la narrativa continental. Dentro del ámbito de esas modalidades creativas, que se dirigen hacia el cultivo de formas de escritura de rasgos universalistas, el sesgo de la mirada de Liscano se coloca de manera oblicua y linda con esa literatura *transnacional* que no solo cuestiona los presupuestos nacionales sino que multiplica las perspectivas facilitando a la vez un reconocimiento de la alteridad y un progresivo descubrimiento de los propios orígenes en la distancia. Se trata de una escritura movida, o inspirada, por la errancia, en cuyos moldes el "viajero como transeúnte ha desplazado las preocupaciones sobre lo nacional o continental, tal como se vivían en el siglo XIX y buena parte del XX. Lejos de reivindicaciones patrióticas o identitarias, el escritor, *homo viator* por excelencia, puede preguntarse [...] dónde queda el extranjero tras tantas fusiones y mestizajes, viajes, ausencias y retornos" (Aínsa, 2010: 70).

Ahora, si bien la producción literaria del escritor parece acercarse a la línea de las tendencias dominantes, unidas en el común rechazo de las representaciones ficcionales de pseudovalores patrióticos anacrónicos, el conjunto de su obra (y *La ciudad de todos los vientos* en particular) propone una visión personal del arte de escribir ejercido en un umbral fronterizo, suspendido entre el lugar de origen y el de acogida. Aunque sea cierto que el concepto de *extraterritorialidad* que proponen las nuevas promociones literarias es paradigmático de los cambios que se producen en las relaciones entre el escritor y su patria, no se puede negar que la adopción de prácticas de escritura extraterritoriales implica el creciente abandono de las dinámicas literarias dirigidas a la búsqueda de la identidad nacional, en favor del cultivo de una diversidad cultural supranacional. En este sentido, la clave interpretativa que sustenta la comprensión de la postura de Liscano conecta con los motivos centrales de la novela, vinculados con la recodificación de *inputs* culturales y la redefinición de la conciencia identitaria.

Para comenzar el estudio del texto, cabría arrinconar temporariamente la relevancia cuantitativa (y, ¿por qué no?, cualitativa) que están adquiriendo en las últimas tres décadas tanto la producción de textos literarios "apátridas" (es decir, directamente compuestos fuera de las fronteras nacionales, como ha sido el caso de la obra de Roberto Bolaño), como la difusión de obras narrativas geográficamente eclécticas (aquellas que, si bien escritas dentro de los confines nacionales, ubican sus tramas en países y continentes diversos). El difundido rechazo que las tendencias literarias más actuales oponen a los límites fronterizos, en búsqueda de una forma de globalización de la escritura, no impide que las reflexiones de Liscano abarquen una dimensión distinta y múltiple acerca de motivos como:

(a) el intento obsesivo y recurrente de escribir sobre el acto mismo de la escritura, a la manera de una tentativa por recuperar mediante la creación ficcional una unidad del ser capaz de ofrecer una plenitud que parece haber desaparecido (se trata de una preocupación que atraviesa transversalmente casi toda la producción narrativa del autor y que se fragua, en particular, en dos textos *El escritor y el otro*, de 2007, y *la Ciudad de todos los vientos,* novela que nos ocupa en estas páginas);

(b) la recepción de un producto literario por parte del público lector en función de su grado de aceptación de los prejuicios y su nivel de dependencia de las expectativas preconcebidas;

(c) la conversión del quehacer del escritor en un proceso de reencuentro consigo mismo, por el cual el yo se pluraliza en una multiplicidad de instancias y el viaje de autoconocimiento se realiza precisamente a través de la escritura;

(d) la identificación de la posible relación existente entre formas de fragmentación narrativa y la tendencia de la literatura contemporánea a desechar (o, al menos, reducir la nitidez de) los límites impuestos por la cartografía espacial.

En su conjunto, los cuatro motivos no solo reflejan un abandono del propósito de representar determinados esencialismos nacionales y políticos (rasgo frecuente en este periodo de tránsito del siglo XX al XXI), sino que apunta a la formulación de una escritura que pueda adscribirse a todo espacio geocultural, sin ya la obligación de retratar la realidad de acuerdo a los juicios *a priori* que el público espera de ella. A partir del anhelo (personal) de fundar un espacio propio de autoconocimiento y de la condición nomádica (común) del artista contemporáneo que marcan la literatura de finales del siglo XX, se revela una tendencia que "no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura *transfronteriza* multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria, incluso proyectando una mirada extranjera sobre el propio solar nativo" (Aínsa, 2102: 68).

Este solar nativo al que hace referencia Aínsa es el espacio sociocultural de una ciudad como Montevideo que escritores nacionales han considerado a los largo de las décadas como un ámbito urbano huérfano, pues le faltarían tanto una verdadera tradición literaria como verosimilitud novelesca; es decir, la capital uruguaya no sería un soporte creíble para la aventura de creación de una obra literaria[1]. La falta de identificación del escenario urbano montevideano con un "espacio artístico" que pueda transmitir una densidad literaria representa, en el discurso de Liscano, un elemento capaz de ejercer una inhibición temática sobre el incipiente proceso creativo. Y es sobre la base de esta

[1]En relación con esta presunta falta de tradición literaria, Carlos Martínez Moreno, uno de los intelectuales más destacados de la llamada Generación del '45, se expresaba en términos críticos sobre la posibilidad de que la Atenas del Plata pudiera ofrecer materia literariamente asimilable y señalaba en las páginas de Tribuna Universitaria cómo "la primera condición para escribir desde una ciudad y sobre ella consiste en que esa ciudad no nos estorbe" (Martínez Moreno, 1960: 12).

reflexión –por la cual "está visto que por ahora la ciudad estorba a nuestros escritores, y que los estorba en varios sentidos, algunos de ellos bastante comprensibles. Por lo pronto, Montevideo es una ciudad sin mayor carácter latinoamericano" (Benedetti, 1988: 12)– que Liscano construye el hilo narrativo de *La ciudad de todos los vientos*.

2 Cuando el personaje se oculta detrás del arbusto

La estructura de la novela –una historia en parte autobiográfica y paródica dividida en veintisiete capítulos, o apartados, cuyos títulos resultan sumamente sugerentes– plantea una superposición de tres planos textuales, cuyo último nivel enlaza, de forma circular, con el primero[2]. El primer plano es el del escritor, Carlos Liscano, quien regresa a Montevideo después de haber vivido años en Estocolmo; el segundo plano coincide con el nivel del narrador, un escritor que reflexiona en primera persona acerca de la dificultad de crear una "verdadera novela hispanoamericana" desde un espacio cultural alejado cultural y geográficamente de América Latina. Los impedimentos para crear a personajes coherentes con el objetivo provocador de escribir una historia de rasgos típicamente hispanos se refleja en primer lugar en los tanteos por definir las características del héroe ficcional a partir de la mera lógica del estereotipo, es decir, basándose en un juicio expresado *a priori*, a la manera de un "esquema abstracto proporcionado por el contexto social y cultural, que produce en el nivel del discurso imágenes y figuras caracterizadas por la repetición" (Kilani, 20102: 337).

Ante esta forma de generalización, que tiende a distinguir un grupo sobre la base de algunos rasgos percibidos como idiosincráticos y a designar a todos los individuos que lo componen a través del filtro de estos elementos preconcebidos, el narrador juega con los *clichés* y trata de engendrar un personaje que coincida con esas representaciones prejuzgadas. Posibles "propuestas de personajes" se van asomando a la mente de su creador, que va predisponiendo el ámbito adecuado para su inserción en la trama:

> "El personaje estaba en algún sitio por ahí y había unos arbustos. Puse indios detrás de los arbustos, y eso me llenó de expectativas. Si uno es latinoamericano [...] tiene derecho a escribir sobre indios, ponchos, quenas, pipa de la paz, coca, mezcal y otros alucinógenos que nos caracterizan." (Liscano, 2000: 13.)

El examen de varios fragmentos del texto –que está salpicado de referencias a inquietudes vinculadas con la identidad personal y/o cultural– permite advertir la presencia de una continuidad de "pasajes" que borran la certezas geo-culturales, estableciendo espacios en que los elementos idiosincráticos se compenetran y se distancian, como si en este reiterado juntarse y separarse las identidades subjetivas se fragmentaran en una duplicidad/pluralidad que une el presente (lo que se está escribiendo) con el pasado (lo que se está recordando).

[2] La constelación de pequeñas narraciones que se va configurando en la novela no solo remite por su contenido, extensión y forma a la noción de fragmentación narrativa (que se examina en el cuarto apartado de nuestro estudio), sino sobre todo a dos motivos, ambos objeto de nuestro análisis: en primer lugar, la reflexión obsesiva acerca de la decisión de escribir sobre el acto mismo de la escritura y, secundariamente, a los prejuicios y las ideas preconcebidas que guían a cierto público receptor. Así, se explican títulos como "Es imposible escribir una novela si no se tiene héroe", "Un personaje de otro libro" o "Encuentros al azar en una ciudad de la selva".

A esta hibridación –en la cual se vislumbra una negociación obligada entre lo propio y lo ajeno– alude el autor cuando analiza, crítica e irónicamente, los desperfectos geo-sociales y raciales de Montevideo y se pregunta:

> "Decime, ¿aquí somos sudacas o escandinavos? La gente parece sueca. Las mujeres combinan el azul con el marrón de un modo que ni Picasso. ¿Sabes qué? Yo creo que nos faltan negros." (Liscano, 2000: 95.)

El proceso, de este modo, es dúplice: si primero ha habido una desterritorialización cultural (el pasaje de lo local a la realidad europea), luego tiene lugar una reterritorialización cultural (de lo europeo de vuelta a lo local), pero el conjunto no llega a ser exhaustivo. Y esto porque los nuevos códigos de superposición trascultural impiden un pleno rescate de las delimitaciones tradicionales y –dentro de un nuevo marco cultural ahora permeable– obligan a una dinámica de intersecciones. Se trata de una recodificación necesaria como expresión de esa *heterotopía*, que –en palabras de Alfonso de Toro– "describe el estado híbrido de esos espacios concretos que son territoriales, psicológicos, emocionales, corporales [...] donde las identidades y el sujeto se fragmentan o se diversifican" (de Toro, 2005: 25).

Convencido de la existencia de esta hibridación, pero también de la persistencia en Europa de una tendencia atávica que empuja a percibir la cultura latinoamericana según esquemas preconcebidos, el narrador se empeña en crear una trama novelesca que enlace con las expectativas del imaginario colectivo europeo: así, el tercer plano de la estructura narrativa es precisamente el que ocupa este personaje, al que el narrador bautiza –de forma nada casual– simplemente con la inicial C. Y el personaje recién engendrado, a su vez –nos advierte el narrador del segundo plano ficcional– se propone escribir una novela:

> "O sea, lector, no solo será personaje de una novela sino que además él mismo escribirá una. Con esto hemos dado un gran paso hacia nuestro objetivo: esta es la novela que tiene como héroe a C, y trata de los intentos de C por escribir una novela." (Liscano, 2000: 20.)

La presencia del autor en su propio texto ficcional pone en crisis las categorías mismas del ser, pues insinúa la duda -desde una postura simétrica y *ex post*-, acerca de si la presunta "realidad" no es mera ficción. Esta modalidad de inversiones alude a la posibilidad concreta planteada por Borges que "si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (Borges, 1974: 669). El giro autobiográfico que otorga Liscano a su novela –y que la hace susceptible de acercarse a la permeable frontera del género de la autoficción– establece inevitablemente una relación con el motivo de la fuerza demiúrgica del autor dentro del escenario de su misma ficción: si se acepta que los posibles narrativos de la ficción constituyen un ámbito foráneo en el que los planos ficcionales y de la realidad se pueden superponer (precisamente a causa de los distintos referentes que los dos planos comparten), entonces la consecuencia de este ámbito foráneo es la fuerza creadora cuasi divina del autor.

En el acto de creación de un texto autoficcional el escritor impone una voluntad afirmativa, no exenta de ironía, de su doble capacidad: la de construcción de un microcosmos y de su eventual destrucción. Liscano parece colocar su texto en el umbral entre la pura "autoficción biográfica" y la "autoficción especular", mediante la cual –a la manera cervantina– breves reflejos del autor aparecen en su obra. Y esta presencia del autor conecta, a su vez, con el discurso paródico que Liscano articula acerca de la persistencia de los *clichés* culturales.

Ya hemos visto cómo la estructura novelesca se burla deliberadamente de toda representación estereotipada que ya no es una simple imagen aceptada comúnmente en un cierto ámbito sociocultural, sino que se convierte en una "creencia" a su vez capaz de traducirse en instrucciones que estructuran y guían la percepción del otro. Las modalidades de recepción en Europa de las manifestaciones culturales de América Latina conducen a una postura provocativamente tautológica, por la cual la calidez y los colores intensos del continente tienen que reflejarse indefectiblemente en su producción artística, del mismo modo que toda manifestación de arte producida en Hispanoamérica tiene que ser colorida, procaz y cálidamente sensual; así lo relata el narrador, poniendo de nuevo en evidencia las presuntas fallas montevideanas:

> "Por lo menos en Europa la novela latinoamericana ha dejado otro concepto de lo autóctono de estas tierras, concepto que esta realidad ventosa y fría está lejos de satisfacer. [...] Tendremos que buscar la forma de hacer que nuestros compatriotas se vuelvan más modernos, es decir latinoamericanos a la europea, alegres y coloridos, para que el héroe despliegue sus artes." (Liscano: 2000, 58.)

Poner en tela de juicio estas representaciones colectivas constituye un desafío en tanto enlaza con el concepto antropológico de "cosmopolitanismo", entendido no solo como forma de acercamiento a la cultura global, sino también como comprensión de las culturas locales. La postura de Liscano, al parodiar la estandardización de la mirada occidental hacia América Latina, opone implícita y abstractamente a esta visión la del individuo cosmopolita, es decir, aquel sujeto que "admás de comprender su cultura añadida a los puntos fundamentales de otra cultura de amplia difusión, entiende también los procesos de las culturas locales que han dado origen a las culturas globalizadas" (Esteban, 2011: 35). Y sin embargo la realidad empírica demuestra lo contrario, pues sobre la base de que solo la cultura europea resultaría merecedora de atención, en tanto cultura ex colonizadora y todavía de amplia difusión, el habitante del Viejo Continente crea un círculo vicioso que elabora esquemas representativos prefabricados, basados en generalizaciones culturales preexistentes. Sin que nazca una auténtica preocupación por culturas locales ajenas a la propia, el estereotipo no solo está destinado a reforzarse sino que funciona como soporte necesario para filtrar la realidad: este filtro es un mecanismo que produce imágenes indispensables a la vida social porque garantiza a una colectividad una modelización de lectura de la Otredad que facilita su comprensión.

Apoyada en la crítica a esta simplificación, la revisión paródica que propone Liscano pone en diálogo contrastivo dos posturas: una primera nace precisamente de esa

excesiva reducción de la complejidad, y se basa en el presupuesto de que la mente humana está repleta de representaciones colectivas aptas para ser utilizadas con el fin de atribuir un sentido al mundo a partir de juicios *a priori*.

Una segunda postura opone al *cliché* un cosmopolitanismo razonado, que implica "no solo entender y ser capaz de manejar y actuar de acuerdo con los elementos compartidos por las culturas globalizadas, sino también elementos locales más específicos e idiosincráticos de un determinado espacio local distinto al de su origen" (Morán, 1997: 30). La compenetración con realidades extranjeras y la captación –después de años de convivencia en lares ajenos– de los elementos locales más propiamente idiosincráticos se alterna en la novela con la nueva, paulatina toma de contacto con la realidad sociocultural montevideana: una realidad que sí es su patria de origen, pero también tierra desconocida llena de misterio. O mejor dicho, tierra donde la noción de vivir en un país ajeno se difumina aun cuando permanece la sensación de que ya ninguno es el propio.

Así como, después del abandono del país de origen, el contacto que se establece entre la cultura de procedencia y la de destino no representa un simple enfrentamiento de dos entidades homogéneas en oposición entre sí, sino "un proceso sin fin de negociación y de traducción entre culturas en sí heterogéneas" (Mertz-Baumgartner, 2005: 16), del mismo modo el motivo del retorno exige una serie de modalidades de aclimatación, como consecuencia de esa *contranostalgia* del *desexilio*[3] a la que hacía alusión Mario Benedetti. Se impone una readaptación emocional, cultural e intelectual que obliga a renunciar a las máscaras de distancia y condensa en el mismo instante pasado, presente y futuro: esta coexistencia temporal impone –ya lo hemos adelantado– un autoexamen al que regresa e implica "tanto la confrontación con el pasado como la confrontación con el propio Yo" (Thiem, 2005: 197). Una verificación de la identidad que analizaremos en el apartado que sigue.

3 El ser invisible en busca de sí mismo

El autor-narrador, al llegar a Montevideo, descubre una condición inesperada: la percepción de si mismo como sujeto casi intangible, a la manera de una entidad impalpable hasta el límite de la invisibilidad. Este deterioro de la identidad perceptiva del *sujeto* (como objeto de observación) es una condición que abre el camino a un segundo eje de la narración, relacionado con el primero: la conversión del quehacer literario en un intento de atribuir un sentido a la existencia[4]. La misma búsqueda del héroe novelesco es, así, metáfora del proceso de encontrarse a sí mismo en una fase

[3] Mario Benedetti, "*El desexilio*", El País, Madrid, 18.04.1983.

[4] La invisibilidad a la que alude Liscano en su ficción conecta, en el plano de lo real, con otras dos formas de presencia invisible: la cuasi nula presencia de la producción literaria nacional fuera de las fronteras y la dificultad para los narradores uruguayos de encontrar editoriales dispuestas a apostar e invertir en ellos. La afirmación según la cual nadie es profeta en su tierra encuentra su consolidación en las reflexiones de Liscano acerca de las limitaciones del mundo editorial latinoamericano y del hecho de que los libros publicados en Uruguay llegan difícilmente a ser distribuidos en otros países de lengua hispana, en gran parte a causa de los problemas de integración cultural y económica entre las naciones hispanófonas. El ejemplo quizás más claro dentro de la producción de Liscano es el de *La impunidad de los verdugos*: se trata de un libro-documento dedicado a la larga lucha que el poeta argentino Juan Gelman tuvo que emprender para encontrar a su nieta, nacida en Uruguay, tras haber desaparecido sus padres (el hijo y la nuera de Gelman) en Argentina. Lo sorprendente reside en que el libro –aún siendo publicado en español en Uruguay– no ha tenido ninguna difusión en América Latina, ni siquiera en Argentina.

en la que el escritor, al volver a su ciudad de origen, descubre su condición de sujeto transparente:

> "El carro pasaba a mi lado y los personajes no notaban que yo estaba allí. Esto me hacía suponer que iban demasiado ocupados en la discusión y por eso no se daban cuenta de mi presencia. Pero luego sospechaba que quizá en este libro yo era invisible." (Liscano, 2000: 54.)

Este pasaje de la visibilidad a la invisibilidad puede interpretarse –más allá de la primera, inmediata lectura por la cual no cabe imaginar al ser de carne y hueso convertido en un fantasma– como una proyección hacia una condición existencial de nomadismo apátrida que desemboca en la sensación de no pertenecer a ningún sitio; poco después, el texto parece consolidar esta lectura interpretativa al leerse:

> "Gente y gente, y uno siempre solo. Uno y su basura. Yo y mi basura por el mundo, sin casa, sin sitio. Infinita inquietud de las horas, los días, las semanas. La vida siempre a la espera de su verbo. La vida sin lugar. La vida vacía. La palabra como sustituto de la vida. La vida sin verbo: una nada." (Liscano: 2000, 58.)

Los dos fragmentos, si los examinamos en su conjunto, abren la puerta a un posible entrelazamiento de discursos: la sensación de desarraigo que experimenta todo individuo sin morada conecta con una visión que presenta la literatura como variante de una sensación nostálgica; una nostalgia que no se basa en la tristeza por lo perdido o en la añoranza por un presunto pasado idílico, sino que se refleja en la búsqueda constante del sentido de la existencia. El uso de formas de autoficción en la novela puede, así, leerse a la luz de la necesidad de desatar una búsqueda que parte del psicoanálisis freudiano y llega hasta las inquietudies de Roland Barthes y Michel Foucault acerca de la "muerte del autor". Liscano parece servirse del giro autobiográfico como de una herramienta capaz de perturbar las construcciones habituales o previsibles sobre la identidad. Si la forma novelística "es la libertad, la absoluta libertad desatada, que introduce en el mundo lo que a uno se le antoja" (Liscano: 2000, 46), esa modalidad identitaria fluctuante que propone la autoficción se ajusta más fácilmente –en una etapa postmoderna dominada por lo inacabado y la fragmentación– a la introducción de elementos necesarios para la superviviencia del sujeto".

En el texto, la referencia explícita a la "vida sin lugar" y la alusión a una existencia "sin casa, sin sitio" enlazan con la dificultad, en la época postmoderna, de capturar lo inaprensible, en un contexto sociocultural que ha hecho del nomadismo y de la extraterritorialidad la base para una modelización narrativa sin fronteras. En un mundo globalizado en el que conviven "la literatura impresa y la virtual, en que se impone cada vez más la iconización del medio literario, la metaficción y la intertextualidad (el texto como reacomodo de otros), el disolver las textualidades en el macrocosmos de la teoría" (Caballero Wangüemert, 2011: 26), la incredulidad postmoderna ante los grandes relatos consolida la tendencia a la descentralización de los discursos dominantes, desplazando hacia una vasta periferia las grandes historias y las verdades que habían sido monopolio del "centro".

La inexistencia de un "sitio", de una "casa" es también ausencia de una rígida demarcación genérica: esta queda anulada, o suspendida, en una estructura narrativa que bascula entre ficción pura, autobiografía novelada, ensayo de autoayuda, cuadernos de apuntes del escritor. En este tambaleo de géneros lo que se produce no es una verdadera eliminación de los límites sino una intencional reducción de la nitidez de las fronteras que marcan la distancia entre géneros. Las deliberadas mutaciones –que remiten a la construcción de *El escritor y el otro*– se expresa *in primis* en un desarrollo dramático que "pluraliza lo que es un Yo, sujeto de la escritura, y a la vez un Yo sujeto de la representación, que en ese pasaje es implicado como un otro del anterior, distribuyendo roles en un escenario" (Ferro, 2011: 279). Pluralizar la escritura, establecer una serie de roles dentro de un escenario que es el acto mismo de escribir significa superponer el espacio de enunciación y los enunciados, como si la construcción del texto fuera el resultado de la contribución de muchas voces que coexisten en la cadena yo escritor/yo autor/yo personaje; de ahí que el texto plantea la pregunta: "¿Cuál es la voz que dirige la voz del que cuenta? No es una sola. Poco a poco el autor deja de tener noción de sí mismo, son muchas voces la suya. Vive de falsedad, de crear lo falso y creer en ello." (Liscano, 2000: 151.) ¿De qué manera –cabría preguntarse– esta multiplicación que superpone el Yo-sujeto de la escritura al Yo-sujeto de la representación, se pone en comunicación (siempre que lo haga) con las variadas dinámicas de globalización?

Estas, al provocar un aumento del interés por la desterritorialización de las práticas culturales, han hecho posible que en una escritura globalizada (en nuestro caso, en el diálogo transoceánico entre Montevideo y Estocolmo) la producción, el consumo y las interpretaciones del texto literario se separen cada vez más de los espacios locales para ubicarse en lugares con características universales homogéneas. No se trata solo de "hiperespacios" virtuales, como podría ser *Internet*, sino también de una dimensión a-territorial más amplia, por la cual el ser humano experimenta una doble sensación de incomodidad espiritual: el hombre se balancearía entre una natural tensión hacia el regreso al lugar de origen y una tensión contraria, que empuja hacia un "afuera" percibido como espacio de evasión arquetípico. A causa de este tambaleo emocional cohabitan en el hombre "un *Heimweh*, es decir, una añoranza del lugar de origen y también un *Hinausweh*, una añoranza al revés, un deseo de salir a otro lugar. Lo verdaderamente importante es que las dos formas de añoranza son complementarias y se anulan en el momento en que empiezan a ser satisfechas" (Esteban, 2011: 34[5]).

Pero, ¿dónde buscar esta doble satisfacción que borra la añoranza si no hay un lugar de origen y un lugar de destino? Liscano denuncia claramente esta falta de referentes cuando plantea al lector la inexistencia de un espacio cultural que presente aquellas características que los demás desean: "No hay ningún motivo para regresar a ninguna parte, pero la necesidad literaria impone a veces condiciones extrañas, en este caso volver a un sitio que no existe." (Liscano, 2000: 47.) Y sin embargo, a esa ciudad que no cumple con los requisitos prototípicos de la urbe latinoamericana según la

[5] En su reflexión sobre la dinámica contrastiva que existe entre los procesos de globalización cosmopolita y el fortalecimiento de patrones culturales arraigados a las idiosincrasias locales, Ángel Esteban utiliza los dos términos Heimweh y Hinausweh recuperando el dúplice sentimiento de añoranza que expresa el poeta alemán Matthias Claudius.

perspectiva europea, es menester regresar pues solo allá la novela que el personaje C. se propone escribir podrá nacer.

Dentro de esta línea de pensamiento antilogocentrista, lidiar con la evidencia del regreso a Montevideo significa también conectar con la visión de la literatura como modalidad algo nostálgica: una interpretación y un uso del arte de escribir que se plantean –a partir de un constante intento de conservación de las identidades y las memorias– la búsqueda permanente del sentido de la existencia. Recuperemos por un instante el fragmento ya citado en que el narrador expresa sus inquietudes acerca de su condición, al regresar a Uruguay: "Pero luego sospechaba que quizá en este libro yo era invisible." Claro está que la sensación de pérdida de la condición de consistencia corpórea no tiene que interpretarse como el deseo de alcanzar un modo de ser de radical pasividad y mucho menos como la extinción de la voluntad de expresión o de manifestación de sí por parte del sujeto. No obstante, la percepción de estar viviendo una existencia más "difusa" pone de relieve un proceso de tránsito: se trata del pasaje del ser a un estado existencial que ya no es el de un individuo localizado de manera determinada en un medio dado de cosas y personas. El regreso de Estocolmo a Montevideo, la difícil búsqueda de un héroe ficcional que cumpla con ciertos requisitos culturales y antropológicos, la identificación de este con una proyección (C) del mismo escritor, la sensación de invisibilidad experimentada en Montevideo: todo representa un conjunto de condiciones que parecen conectar con la "desistencia [. . .] de la voluntad de identidad, de fijeza, de constancia, para convertirse en una cosa (una fluctuación) expuesta a la impresión de lo que cada vez, para ella, aparece" (Laddaga, 2007: 89).

Esta presunta (y plausible) desistencia de la voluntad de identidad y fijeza es, nos parece, un reflejo de ese rol que la narración literaria desempeña cuando alimenta la duplicidad del escritor: el sujeto que se entrega a la tarea de escribir simula una suerte de "renuncia a la vida" con el objetivo explícito de colocarse a sí mismo en el territorio de la literatura[6]. Sin embargo, esta renuncia no es sino una forma imaginaria y transitoria de abdicación de sí, pues nunca es asumida definitivamente por las voces del texto. Éstas, en efecto, pretenden encontrar en la escritura una alternativa existencial, que se intenta alcanzar mediante esa renuncia fingida.

4 Fracciones textuales: una narración que vive de fragmentos

Otro eje temático que se identifica en la novela conecta con el motivo de la fragmentación narrativa como forma de expresión que califica una vertiente de la literatura particularmente desarrollada en las últimas décadas: se alude aquí a una fragmentación que, en el caso de *La ciudad de todos los vientos*, se hace patente en la composición de secuencias dispersivas y que desarticula la narración en una serie de análisis puntuales sobre la presunta (in)capacidad creativa del autor-narrador.

[6]Esta forma de situarse en el espacio de la literatura que el escritor pone en práctica –al sustentar la duplicidad de éste último– entra en conflicto con la visión, algo irónica, que Edgard M. Foster propone de la relación entre el personaje de la ficción y su creador, y con la distinción entre homo fictus (es decir, el héroe novelesco) y el homo sapiens (o sea, la persona en carne y hueso). No entramos en el detalle de las reflexiones de Foster pues nos llevarían por otros caminos de análisis.

El uso del adverbio "particularmente", que se acaba de aplicar a la cronología del auge de la fragmentación narrativa, representa un reconocimiento debido a la historia literaria del continental hispanoamericano del último siglo, pues las voluntarias dispersión y fragmentación de una cierta escritura ya se habían manifestado en los años de afirmación de las primeras vanguardias históricas. Limitadamente al ámbito rioplatense, en los turbulentos años veinte algunos creadores, sobre todo aquellos reunidos en torno de la revista *Proa*, compilan una obra que se presenta como un "conjunto de ocurrencias", compuestos por imágenes discontinuas que conforman textos parecidos a retazos de arte literario. Figuras como la de Macedonio Fernández destacan en este contexto al imponerse –aun si tardíamente– como un autor "de narraciones virtuales que se sostienen por el delgado hilo de una reflexión que cuestiona lo narrado, burla a sus protagonistas y deja al lector en un estado de confusión enriquecedora" (Oviedo, 2013: 212). Ahora, la identificación –dentro de esta fragmentación narrativa– de un hilo lógico delgadísimo y sin embargo sólido, genera por lo menos dos tipos de reflexiones: por un lado, desata un análisis por parte de los mismos escritores que –en sus propias novelas– se detienen a reflexionar tanto sobre nuevas formas de escritura como de lectura.

El nexo existente entre las reflexiones anteriores y la obra de Liscano reside en observar cómo el producto literario que se forja en los años en que el escritor redacta *La ciudad de todos los vientos* se construye en una época de sobreabundancia informativa por la cual cada fragmento de discurso está siempre atravesado por otros. Es indudable que este "empaparse" de fragmentos-otros representa, en parte, el reflejo de las dinámicas de relaciones intertextuales por las que un texto literario contiene en sí –de forma más o menos evidente– huellas y ecos de otros textos; a mero título de ejemplo, es suficiente recordar cómo en *Memorias de la guerra reciente* Liscano admite haberse inspirado en la obra de Dino Buzzati, y en *El desierto de los Tártaros* en particular. En el texto, el escritor montevideano reconoce cómo la originalidad de la escritura resulta siempre e inevitablemente parcial, pues no puede prescindir de la herencia cultural procedente de una larga tradición pretérita que se remonta al mundo clásico y hasta la Biblia. De manera tal que, cabe reconocer, la escritura consistiría en un perenne diálogo con los libros que el sujeto que escribe admira.

Este estar atravesado por una variedad de textos es también una condición por la cual el flujo que conjuga documentos, ficciones e informaciones se vuelve un todo, como una secuencia sin fronteras de palabras, datos y contenidos que se mezclan. En cada fragmento de discurso se superponen textos e imágenes contiguos, de manera que "todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados. Esta es la literatura de un momento en que todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad un espacio de filtraciones" (Laddaga, 2007: 20). La doble referencia a la obra literaria en términos de "vasta conversación" o "membrana" conecta con la hipótesis según la cual las dinámicas de escritura que marcan el pasaje del siglo XX al actual reflejarían un proceso de formación de un imaginario de las artes verbales muy complejo, que rompe definitivamente con los moldes canónicos de la literatura continental en boga hasta los años setenta del siglo XX. Esa producción literaria, ahora vuelta anacrónica, no solo imaginaba la práctica de la escritura como un quehacer orientado a la producción de contenidos, imágenes

y cifras prefijados que respondieran a un cierto ideal del arte de escribir, sino que se planteaba (y necesitaba) también la existencia de un público receptor entendido como "lector solitario e informado", capaz de comprender e interactuar con la densidad del lenguaje y los eventuales localismos de los textos literarios.

Ahora, esta clase de lector ha cambiado: no siempre posee el conocimiento de saberes pertenecientes a una determinada tradición cultural y no siempre es un público que comparte con el escritor la idea de la confrontación solitaria entre el ser humano y el libro. Las reflexiones que Liscano plantea en *La ciudad de todos los vientos* conectan precisamente con la pregunta acerca de qué tipo de texto literario debería ofrecer un escritor ante la difícil coexistencia entre el espacio de la narración y el espacio de la información. Ambos espacios deberían coincidir en textos –es decir, en "artefactos de lenguaje"– que funcionan como "secuencias de mensajes puntuales, lacónicos, de una brevedad que es el efecto del hecho de que sobre ellos gravita una presión de tiempo: es como si en ellos se sugiriera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato" (Laddaga, 2007: 21). En el ejercicio de auto-observación de las formas de escritura que propone Liscano parece claro que el escritor está reflexionando sobre el concepto mismo de género novelístico, sobre su alcance y su potencial inmediatez; la fragmentación de la narración en una serie de análisis puntuales establece así una relación –tal como se ha adelantado– con la presunta (in)capacidad creativa del escritor mismo.

En la novela misma, el "yo de la escritura" se detiene a reflexionar sobre la estructura fragmentada de su propio texto y afirma:

> "Tendría que encontrar un modo no forzado de introducir los textos. Un posible lector podría leer la historia de corrido, la del viaje en el ómnibus con la vieja, digamos, y leer los textos que yo iría introduciendo al margen. O leer sólo la historia del óminibus y saltearse los textos. Pero también podría ingresar a cualquiera de los textos en forma independiente, en el lugar que quisiera." (Liscano, 2000: 152).

La afirmación de la voz que narra introduce la idea de un texto literario en el que la sucesión de los eventos puede ser casual: el relato se abre a la posibilidad de prolongaciones, ramificaciones, atajos, incluso complicaciones, engendrando la duda acerca de si lo que se está empezando a contar es una historia o no lo es, o si este "artefacto de lenguaje" al que se ha aludido antes es un producto literario o una meditación especulativa sobre el acto de escribir. No es casual, en este sentido, que la escena textual de *La ciudad de todos los vientos* resulte organizada según un sistema que recupera la modalidad expresiva adoptada por Liscano en *El escritor y el otro*, en que –si bien los capítulos aparecen numerados correlativamente– el orden aparente y "consecutivo no supone que el modo de articularse responda a una serie progesiva que despliega una historia ni al análisis de un asunto que se manifiesta en una exposición argumentativa" (Ferro, 2011: 276).

Cuando, en *La ciudad de todos los vientos*, Liscano escribe que el lector "podría ingresar a cualquiera de los textos en forma independiente", se está planteando la cuestión

de cómo establecer un orden definido para la estructura del relato: el molde que el texto adquiere al final del proceso de reflexión no puede evitar del todo la dispersión formal, pero puede alcanzar una forma mínima y frágil, de fronteras inciertas y permeables[7]. Reemplazar una sucesión definida de eventos por otra alternativa parece ser un ejercicio al alcance del lector, nos dice Liscano; y sin embargo estas inversiones o estos accesos laterales a los que el escritor alude (textualmente se dice: "en el lugar que quisiera") no conllevan la conversión del texto literario en una sucesión totalmente casual de eventos/relatos/espectáculos inconexos. No obstante, esta escritura (y lectura) por fragmentos, que ofrece incluso la posibilidad al público de leer solo las glosas al márgen que el autor del relato va añadiendo como comentarios (Liscano hace explícita alusión a "los textos que yo iría introduciendo al margen"), no representa una anulación de toda coordenada lógica y toda secuencialidad. Simplemente, la trama va conformándose según una congruencia que es, en realidad, una indeterminación: desplegar la práctica de las letras significa componer historias que apuntan a un mínimo de continuidad y si también significa componer secuencias desconectadas entre sí, estas secuencias tienen que ser capaces de construir escenas coherentes que no alteran la idea unitaria de conjunto.

Cabría preguntarse cuál es la conexión existente entre –por un lado– estas estructuras fragmentarias (o disipativas, pues introducen un imaginario de la liquidez), que reflejan una creación literaria donde se despliegan apariciones vacilantes y –por otro lado– la condición misma del escritor. Este puede enfrentarse a la tarea de escribir, ya lo hemos visto en parte, como una empresa de *confesión* que le permita no solo reflexionar sobre el propio pasado, sino también empezar una reedificación *ex post* de los pasos dados para llegar a su condición y su estado del presente. El objeto de la investigación se traslada así, gracias a la mediación de la escritura, al descubrimiento de ese *cronotopo* en el que se encuentran "inmediatamente articulados la regla de escritura y la regla de vida, el saber escribir y el saber vivir. Y los momentos del pasado en cuya observación la investigación se conduce son 'hechos de lenguaje', eventos en los que se anudan palabras y cosas, zonas de intimidad entre estas dos dimensiones" (Laddaga, 2007: 66).

En esta empresa de *confesión*, el "impulso de la novela" y el "impulso de la narración" coinciden insertándose en el flujo de una prosa cortada, donde aparecen las frases y las reflexiones del "yo" más auténtico del escritor: éste, en suma, acabaría sirviéndose del "territorio del relato" como si fuera una suerte de diario (y, en efecto, se había observado previamente cómo el texto –en su indeterminación genérica– remite también a la forma de "cuaderno del escritor"). A su vez, las páginas escritas de este diario deben encargarse de aumentar la sensibilidad del escritor al impacto del tiempo presente, momento en el que tienen lugar precisamente aquellas acciones cumplidas que quien escribe despliega en lo real y decribe en su diario, como si estuviera organizando continuamente su material. La estructura no completamente lineal ni progresiva del

[7] La fragilidad de las historias y de los discursos, que se refleja en la fragmentación de las estructuras narrativas, enlaza con la crisis de los metarrelatos de la modernidad. Según observa María Caballero Wangüemert, los fenómenos de deconstrucción de la integridad del texto son "cuestiones exploradas por la crítica en las últimas décadas (Lyotard, Vattimo, Deleuze, Derrida, Baudrillard...) y cuyo corolario, más que previsible, está a la vista: deconstrucción, collage, metadiscurso lúdico, diseminación, interculturalidad, intertextualidad" (Caballero Wangüemert, 2011: 17).

relato responde, en efecto, a este diálogo entre lo real y lo ficcional, pero también entre el presente y el pasado, pues todos los atajos, interrupciones, desvíos y recuperación del camino parecen recalcar la lógica que guió la redacción de *El escritor y el otro*, y "se reiteran una y otra vez, como si la escritura funcionara en simetría con el retornar incesante de algunos recuerdos que forman un elenco que se asoma una y otra vez a la escena del presente" (Ferro, 2011: 277).

En conclusión, desplegar en el texto (convertido en diario) aquellas acciones que se cumplen en lo real y trasladar las reflexiones del "yo" del escritor a esas páginas implica conectar –de forma circular– con el proceso de búsqueda, elaboración y creación del personaje: si la renuncia a la vida para situarse en los territorios de la escritura es sin duda transitoria y simulada, el motivo de la influencia que el personaje ejerce sobre el autor no tiene que leerse como una busca en el sentido pirandelliano, es decir una busca en que el personaje se desplaza por el escenario ficcional pidiendo que se emplee en la trama. En el caso de *La ciudad de todos los vientos*, parece más bien plausible una lectura al revés, que no pasa por "prendere sul serio personaggi letterari che se ne vanno in giro come barboni, alla ricerca di un ingaggio. Assai più elettrizzante è considerare i patimenti dello scrittore smanioso di creare dal niente un tipo umano che somigli a tutti, e non somigli a nessuno[8]" (Piperno, 2014: 2). Y este intento apunta a una actividad que no es solo demiúrgica (la creación a partir de la nada), sino que conecta con la reflexión sobre la pluralidad de los "yoes" involucrados en el proceso de la escritura, de tal manera que la multiplicidad de instancias facilite –a través del acto de escribir– el autoconocimiento del propio escritor.

Bibliografía

AINSA, Fernando, Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia. Madrid: Iberoamericana, 2012.

BENEDETTI, Mario, *Literatura uruguaya, siglo XX*. Montevideo: Arca, 1988.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CABALLERO WANGÜEMERT, María "De la identidad a la ciudad en la narrativa puertorriqueña de entresiglos". En Francisca Noguerol Jiménez / María Ángeles Pérez López / Ángel Esteban / Jesús Montoya Juárez (éds.): *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2011, p. 15-32

DE TORO, Alfonso. "Pasajes –heterotopías– transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latinoamericanas: un acercamiento teórico". En Birgit Mertz-Baumgartner / Erna Pfeiffer (éds.): *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 19-28.

ESTEBAN, Ángel "Del pulso al impulso: musas y ninfas constantes e inconstantes". En Francisca Noguerol Jiménez *et al. Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 33-44.

[8] "... tomar en serio a personajes literarios que se van desplazando en búsqueda de un contrato. Mucho más estimulante es considerar las cuitas del escritor, deseoso de crear de la nada un tipo humano que se parezca a todos y a nadie" (la traducción es mía). En este "proyecto" del artista literario de crear un tipo humano a la vez originalísmo y capaz de recuperar rasgos de moldes existentes, se vislumbra otro elemento de la visión de la escritura que propone Liscano. Si la forma de contar una historia y la estructura misma de un libro pueden (y suelen) apoyarse en ejemplos del pasado, los contenidos mantienen un componente esencial de autenticidad: en esta duplicidad de relación entre presente y tradición reside la idea del diálogo entre artistas que sustenta Liscano. A partir del presupuesto por el que cualquier artista guarda en su conciencia la percepción de las obras en que se ha inspirado, el ejemplo iluminador de Liscano remite a las reiteradas representaciones pictóricas que Picasso hizo de Las Meninas. En este caso, el pintor malagueño no tenía la intención de rehacer "sus" Meninas, sino establecer un diálogo a través de los siglos con Diego Velázquez.

FERRO, Roberto. "*El escritor y el otro,* de Carlos Liscano. Un abismo tendido sobre un paisaje de médanos". En *Revista de la Biblioteca Nacional,* Época 3 Año 3, Números 4-5, Montevideo, 2011, p. 275-284.

KILANI, Mondher. "Stereotipo, etnico, razziale, sessista". En René Galissot / Mondher Kilani / Annamaria Rivera: *L'imbroglio etnico in quattordici parole chiave.* Bari, Dedalo Edizioni. 2012.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas.* Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora. 2007

LARRE BORGES, Ana Inés. "Literatura y política". En *Brecha*, Montevideo, 29 de agosto de 1997, p. 20-23.

LISCANO, Carlos. *La ciudad de todos los vientos.* Montevideo, Planeta. 2000

MARTINEZ MORENO, Carlos. "Montevideo y su literatura". En *Tribuna Universitaria*, número 10, Montevideo, diciembre de 1960, p. 9-13.

MERTZ-BAUMGARTER, Birgit. "Experiencias de exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad?". En Birgit Mertz-Baumgartner / Erna Pfeiffer (éds.): *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002).* Frankfurt am Main, Vervuert. 2005, p. 11-18.

MORAN, Luis Rodolfo. "Cosmopolitismo, migración y comunidades transterritoriales: cultura global y cultural locales". *Espiral*, año VII, 9, 1997, p. 21-46.

NOGUEROL JIMENEZ, Francisca. "Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana". En Francisca Noguerol Jiménez / María. 2011

PEREZ LOPEZ, Ángeles, Esteban, Ángel, Montoy, Jesús (éds.): *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XX.* Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 61-76.

OVIEDO, José Miguel. Antología crítica del cuento hispanoamericano el siglo XX (1920-1980): fundadores e innovadores. Madrid, Alianza Editorial. 2013

PEYROU, Rosario. "Carlos Liscano". En Alberto Oreggioni (coord.) *Nuevo diccionario de la literatura uuguaya.* Tomo II, Montevideo, Banda Oriental, 2001, p. 27-29.

PIPERNO, Alessandro. Çara Lolita, la tua vita nelle mie mani. Il rapporto tra gli scrittori e i loro personaggi. Creatore e creatura: chi comanda davvero?". En *La lettura*, suplmento cultural de *Il corriere della sera*, 25/05/2014, 2014, p. 2-3.

THIEM, Annegret. ¿Desexilio? El retorno como enfrentamiento con el proprio Yo". En Birgit Mertz-Baumgartner / Erna Pfeiffer (éds.): *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002).* Frankfurt am Main, Vervuert, 2015, p. 197- 204.