# Partida(s) de (re)nacimiento: *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano (1994)

Raúl Caplán
Université Grenoble-Alpes, ILCEA4, France

*He's a real nowhere Man,*
*Sitting in his Nowhere Land*
*Making all his nowhere plans for nobody.*
*Doesn't have a point of view*
*Knows not where he's going to,*
*Isn't he a bit like you and me ?*

(*Nowhere Man*, John Lennon & Paul McCartney)

Si casi todas las vidas pueden resumirse en cuatro o cinco fechas y lugares, la de Carlos Liscano debería incluir, a título provisorio:

- 1949: nacimiento en Uruguay.
- 1972: a los 23 años es detenido por razones políticas
- 1985: tras 13 años pasados en la cárcel de Libertad (en donde ha descubierto/inventado su vocación de escritor) es liberado; abandona el país y se instala en Suecia.
- Entre 1985 y 1996 vive en Suecia, y esporádicamente en Barcelona.
- 1996: regreso al Uruguay. ¿Retorno a Ítaca?

Este recorrido coincide en sus grandes líneas con el del narrador-protagonista de *El camino de Itaca*, quien abandona el Uruguay en el mismo período que el novelista. Pero Vladimir es sensiblemente más joven que Liscano y abandona el Uruguay por razones diferentes, para escapar de la policía por un asunto vinculado con las drogas.

Su periplo lo lleva también "de Uruguay [...] a Suecia" –donde vive temporalmente con una mujer y tiene una hija-, de allí a Barcelona[1] y de allí, quizás, de nuevo a Suecia. Estos continuos desplazamientos tienen una motivación doble:

- buscar: un espacio acogedor, un espacio en el que sea posible *estar* y sentirse "en su casa". Búsqueda que el narrador sabe condenada al fracaso, por más que la alimente bajo la forma de una utopía construida en términos *onetttianos* mediante la imaginación y la palabra[2];
- huir: del conformismo, de una vida planificada de A a Z (encarnada en la tríada *familia, trabajo* y, precisamente *casa, hogar*), de sociedades opresivas: de la uruguaya en primer lugar: "Yo era de un país [...] que casi no existía." "Yo era de un país gris, poblado de gente gris, al cual no quería volver, y *cuyo nombre no podía pronunciar*." (P. 198-199, el subrayado es nuestro[3].) Huida de las sociedades de Europa Occidental después, sociedades que en el mejor de los casos ignoran al extranjero, pero más frecuentemente lo desprecian, lo persiguen o lo explotan.

Vladimir se mueve en el mundo de los *sin*: sin papeles, sin seguridad, sin domicilio ni trabajo fijos. Frecuenta a los desclasados: inmigrantes africanos, asiáticos, latinoamericanos o de una Europa del Este en descomposición; aquellos que el sistema integra en tareas subalternas o que viven en los márgenes.

La puesta en paralelo de esos datos biográficos mínimos con la materia de la novela muestra que, a nivel de la superficie, hay una serie de puntos de contacto entre ambos, pero importa señalar desde ya que *El camino...* no es una *novela autobiográfica* ni una *autobiografía novelada*. Como cierre de su novela, al pie de la última página, Liscano anota:

> "Barcelona – Montevideo – Estocolmo
> "1991 – 1994" [p. 257]

El autor, en el proceso escritural, ha recorrido los vértices del mismo triángulo que su personaje, pero en un orden diferente y en un tiempo en gran medida posterior[4]: como si la escritura viniera después de la vivencia, estableciendo una continuidad entre personaje y autor: así, en un mismo gesto, lo autobiográfico es expuesto y evacuado. Este desdoblamiento del *yo* hace de *El camino de Ítaca* un texto que abre una serie de interrogantes en torno a las identidades: la uruguaya, en primer lugar, identidad que ya no puede definirse en términos puramente territoriales: con una parte considerable de

[1] Carlos Liscano, *El camino a Ítaca*, Montevideo, Cal y Canto, 1997, p. 7. Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición, a la que remitiremos indicando el número de página entre paréntesis.

[2] *El pozo* de J.C.Onetti es el intertexto mayor de *El camino...*, reivindicado como tal en una nota final del autor.

[3] El juego intertextual con el inicio del Quijote ("En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..."), transforma el "no querer" en "no poder": el nombre mismo del país se vuelve doloroso tabú para el emigrante.

[4] El tiempo de la diégesis culmina en 1991 o a más tardar a inicios de 1992: "Barcelona se acercaba a los Juegos Olímpicos así como España se acercaba a toda la cosa de 1992" (p. 163).

su población en el exterior (cercana al 15 %), con una presión emigratoria constante, el Uruguay se ha transformado en un país "fragmentado y disperso"; la noción misma de nacionalidad "se [adecua] a su nueva condición desterritorializada y transterrada[5]". Pero la novela cuestiona también otras identidades (la europea, la masculina....) y postula la reaparición de una identidad antigua, la del "meteco", que corresponde aquí a la del individuo proveniente del mundo subdesarrollado que vive -más mal que bien- en las sociedades occidentales postindustriales.

El período en que se desarrolla/se escribe la novela es en Europa una etapa clave, en la cual se está produciendo al Este una redefinición de fronteras, no siempre de manera pacífica[6], y de manera concomitante y concatenada, una reformulación del espacio comunitario europeo al Oeste (1992-1993: Tratado de Maastricht). Todos estos fenómenos también conciernen a todos aquellos que, de una manera u otra, tienen lazos con este continente, como es el caso de los uruguayos. Además, el Uruguay está entonces en plena mutación: parcialmente terminada la transición democrática, ingresa en el Mercosur y vive las premisas de una de las mayores crisis económicas del siglo XX. Tras la esperanza que supuso el retorno a la democracia en 1985, el movimiento migratorio vuelve a tomar importancia, y el emigrante económico "recupera" el lugar del que había sido desplazado por el exiliado político en los 70.

El Uruguay, en las primeras décadas del siglo XX, se había dado una identidad de país urbano, europeizado y culto, con una economía basada en un modelo exportador y un Estado protector; los cimientos de dicho modelo comienzan a ser atacados por las sucesivas crisis a partir de los 60 y terminan desmoronándose a golpes de bayonetas en los 70 y primera mitad de los 80. Tras la furia dictatorial, queda más vigente que nunca la necesidad no ya de "repensar" al país sino de pensarlo, no ya de reconstruirlo sino de construirlo[7].

Aunque el periplo de Vladimir resulte algo anacrónico –Suecia acogió a uruguayos (exiliados políticos) sobre todo en la década del 70- resulta representativo de esa *identidad migrante* del joven uruguayo de los 90-2000, cuyo objetivo suele ser *irse a donde sea*, *largarse*, *hacerse humo*, *rajarse*, *pelárselas*, para utilizar alguno de los múltiples verbos que remiten a este deseo –muchos de los cuales aparecen en la novela de Liscano.

Vladimir no busca atrincherarse detrás de la pertenencia a un grupo: ha asistido al fracaso del padre, que se había construido una identidad basada en su credo comunista y que, en medio del "naufragio", del "desastre universal", se aferra a "la cáscara", como una manera de disimular que ya no cree en nada y que ya no es nada ("era un señor que ya había sido" [p. 158]); al fracaso de la madre, cuya identidad se había construido en base a la admiración a su marido, y que ahora "lo protegía más que admiraba", porque ya no quedaba nada admirable en él (p. 159); ha estado confrontado

[5] Abril Trigo, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo/ Trilce, 2003, p. 12 y 11.

[6] La reunificación alemana (1990), el desmembramiento de la URSS (1991), la dislocación de Yugoslavia (1991-1995), la escisión de Checoslovaquia (1993)...

[7] Como profetizara Carlos Quijano en un célebre editorial del semanario *Marcha*, publicado el 16 de julio de 1965: "En alguna oportunidad dijimos [...] que era necesario repensar el país, reconstruir el país. Creemos hoy, que al hablar así nos quedamos cortos. No hay que repensar el país. Hay que pensarlo.

a los ex-exiliados políticos rioplatenses, transformados en inmigrantes legales, enterradores de sus antiguos ideales revolucionarios que sólo piensan en "[hacer] la suya" (p. 148): ha compartido momentos con mujeres, cuyo único proyecto identitario es ser madres y/o esposas[8]. Negándose a esa farsa, a esa disolución del yo (en un partido político, pareja o núcleo familiar), sus constantes huidas –del Uruguay, de Ingrid (la sueca a la que deja embarazada y que le dará una hija no querida por él)- son un intento por *no pertenecer*, por conservar la libertad. El protagonista de *El camino...* será primero un personaje *sin pertenencia* y luego *sin pertenencias:* la separación, el abandono impuesto o escogido, serán su destino. ¿Qué queda al final de ese periplo? Acaso lo único que no se pierde, lo inalienable: la lengua y la capacidad de soñar[9].

El título de la novela puede leerse al menos en dos niveles: como una metáfora del recorrido del protagonista, Ulises degradado y posmoderno; o como metáfora de la escritura: el camino que el protagonista recorre solo, lo vuelve a hacer como narrador acompañado esta vez por su lector. Y es como lector que voy a intentar desandarlo aquí, en cuatro movimientos que son, en un momento u otro, los de todo viajero, y que pueden sintetizarse en cuatro verbos: ir, ser, estar y regresar.

## 1 Ir

Vladimir *va* de un lado a otro, pero sobre todo *se va de* (y se evade): irse "a donde fuera", "a otra parte" (p. 7), "[cambiar] de lugar" (p. 7), "largar[se]" (p. 8), "hacer[se] humo" (p. 34), "salir" (p. 95), "arrancar" (p. 95)... Se podrían multiplicar los verbos o perífrasis que refieren a este deseo de escapar a un encierro en múltiples niveles: espacial (los lugares a los que se ve confinado por su condición de menesteroso), laboral (el psiquiátrico o el hogar de ancianos en los que sucesivamente trabaja), de la cotidianeidad (la mujer que, con su embarazo, lo quiere inmovilizar).

Para un latinoamericano (y en particular para un intelectual o artista), el viaje a Europa fue, a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, un pasaje obligado; viaje de formación, de descubrimiento, de búsqueda de reconocimiento, de contacto con la modernidad central. París fue el foco, el centro imantado hacia el cual se dirigían los intelectuales deseosos de traer las novedades, los numerosos *ismos* que, en particular nutrieron las artes y el pensamiento en las primeras décadas del siglo XX. Fascinación y rechazo eran los sentimientos presentes, a menudo de manera simultánea –el caso de Alejo Carpentier es paradigmático de esta constante tensión entre ambos sentimientos-. El viaje a París, etapa fundamental de la formación intelectual, permitió en muchos casos la emergencia de una conciencia identitaria continental (la que Carpentier formula en su definición de *lo real maravilloso* y que otros formularon en términos políticos). Sin duda este viaje ha perdido su prestigio en las últimas décadas –a partir de fines de los 60, cuando los movimientos de liberación pululan en el Tercer Mundo y La Habana se transforma en el *meridiano intelectual* de América- o ha

[8] Una de ellas, significativamente, se llama "Conchita", diminutivo de "Concepción" que designa en el habla rioplatense el sexo femenino.

[9] Temas recurrentes en la narrativa y en la dramaturgia de Liscano, fruto sin duda de su experiencia carcelaria como él mismo lo apunta en su breve y sustancial ensayo *El lenguaje de la soledad* (*in* M-L.Copete et R.Caplán (coord.), *Identités périphériques.* Paris, L'Harmattan, coll. Inter-national, 2004, p. 23).

cambiado de signo-durante los 70, cuando Europa se transforma en refugio obligado de miles de exiliados políticos de todo el continente-. Europa deja entonces de ser ese *espejo invertido* revelador de una identidad latinoamericana cargada de valores positivos, para transformarse en definidor de una identidad *latina*, *sudaca*, *meteca*, de una subidentidad impuesta, hecha de rechazo. Es esa compleja identidad la que explora Liscano en su novela, haciendo de la condición de *meteco* un emblema de la identidad del hombre contemporáneo, a la manera de Camus en *El extranjero*.

El destino del narrador es doblemente parricida: del punto del vista del escritor, porque Vladimir anhela irse "a donde fuera, *menos a París*" (p. 7, el subrayado es nuestro); del punto de vista del personaje, porque no se le pasa por la cabeza irse a un país comunista a pesar de que su padre lo destinó implícitamente a tal fin al bautizarlo con el nombre del héroe de la revolución de octubre. Más parricida aún, si consideramos que al abandonar el Uruguay el narrador "pensaba ir[se] a Estados Unidos" (p. 19) y que es la casualidad ("Mi primer viaje a Suecia no estaba en mis planes", p. 19), el encuentro con una sueca en Río de Janeiro, la que le brinda la posibilidad de abandonar el continente americano. Se trata de un verdadero viaje a las antípodas, la fuga adolescente por excelencia, como rechazo de una identidad impuesta por el padre. Si *irse* presenta la ventaja de que pone al individuo en una total disponibilidad, de que representa un (re)nacimiento, presenta el inconveniente de *llegar*, de *aterrizar* -tocar tierra, poner los pies en la tierra-, supone destruir la ilusión de que "lo nuevo va a ser diferente", de que "el nuevo [sitio] va a ser mejor". Ilusión tenaz, constantemente alimentada a pesar de que "uno [. . . ] sabe [que] allí será igual que aquí" (p. 21).

Si Suecia representa un espacio relativamente poco transitado por el imaginario rioplatense[10], España es obviamente otra cosa. Vladimir, que está lejos de ser un militante político, conserva sin embargo de su infancia la imagen de la España republicana, exiliada, intelectual, resistente. Y es ingenuamente que decide "conocer esa España, la heroica, la del gallo rojo[11]"; ingenuamente, decimos, porque obviamente la España a la que llega no es ésa, sino la España recientemente ingresada en la Comunidad Europea (1986). La inmediata desilusión[12] renueva el ciclo iniciado con la partida a Suecia: anhelo de irse > partida > ilusiones respecto al nuevo lugar > desencanto > nuevo anhelo de irse > nueva partida > etc. Este segundo fracaso, esta nueva puerta que se cierra –y que clausura la utopía paterna y la de varias generaciones- permite al narrador asumir su nueva identidad: la de inmigrante tercermundista en el primer mundo o, en sus propias palabras, la de *meteco*.

[10]Suecia se transformó en un referente para los uruguayos a partir de la dictadura militar, y en particular gracias a la política de su Primer Ministro, Olof Palme (1969-1976), quien llevó adelante una generosa política de asilo político para los latinoamericanos tras los golpes de estado de inicios de los 70 en el Cono Sur.

[11]P. 114. El "gallo rojo" remite a la conocida canción "Los dos gallos", que popularizara en el Uruguay predictatorial el dúo de cantantes de protesta *Los olimareños*.

[12]"En la frontera de España empecé a sospechar que aquel no era el país de los exiliados que yo había conocido en casa de mis padres" (p. 115).

## 2 Ser

Como ya apuntamos, Liscano presenta un narrador cortado parcialmente de su filiación (no conocemos sus apellidos paterno ni materno, usuales en un uruguayo). Sólo conocemos su nombre, que establece una filiación "artificial"; un nombre que fuera bandera de la superación de lo nacional mediante un internacionalismo proletario, y que en el mundo postcomunista se transforma en cáscara vacía, evocando a lo sumo la furia literalmente iconoclasta que sacó de sus pedestales en el este europeo las estatuas de Lenin.

Vladimir escoge una voluntaria orfandad al inicio cortando con sus genitores, y terminará realmente huérfano al final, cuando el padre le anuncia el cáncer de la madre y su inminente muerte (p. 249). Sin papeles y sin domicilio, el narrador es un resto, o peor aún, el resto de un resto. "Había logrado convertirme en el resto de piltrafa que el perro callejero abandona en una esquina[13]." ¿Peor aún? En realidad, el narrador considera este estado como "un privilegio", ya que "menos no se podía ser" (p. 255). Ha llegado a desprenderse de todo lo material, en un descenso que le ha permitido conservar su verdadero deseo: soñar[14].

Pero ¿cómo ha llegado el protagonista a concebir y a llevar a cabo este proyecto de *no ser nada*, de *ser nadie*, de *despojarse de todo*, de *tocar fondo*? El narrador ha llegado a este ascetismo digno de un anacoreta tras un desencantado recorrido europeo de Norte a Sur. Todos los movimientos en el continente europeo lo confirman en la idea de que Europa se cierra sobre sí misma: "Esto debería ser aclarado, alguien debería hacerlo. España está en Europa [...]. Un español se parece en casi todo a un alemán, derechos, forma de ver el mundo y así." (P. 115.) Y esta identidad europea se ha venido construyendo en base al rechazo de *lo extraeuropeo*, como lo constata con pragmatismo Vladimir: "Bien, ahora yo entraba en España, es decir en Europa. Y en Europa a los metecos no los quieren." (P. 116.)

El epígrafe de la novela provee de manera significativa la definición usual y académica del término "meteco", aquella que hace referencia a cierta clase de extranjeros en la antigua Grecia. Liscano hace de este término la esencia misma de su personaje. El camino a Ítaca no es el regreso al lugar en que se nació, al origen, sino el camino que consiste en aceptar que se es "Otro", que se está "afuera". La elección del término es significativa: si bien en la novela el sustantivo "inmigrante" aparece en numerosas ocasiones, adquiere por lo general un valor colectivo, designa una (sub-)categoría de la población; en cambio, el término "meteco[15]" remite en la novela no sólo al grupo sino también –y más a menudo- al individuo. Vladimir descubre en un primer momento (en Suecia) su identidad meteca, por no ser ciudadano[16]; progresivamente esta identidad

[13] P. 255. Un poco como otro Vladimir célebre, el de Beckett en *Esperando a Godot*.

[14] Prolongando la actividad de Eladio Linacero, el narrador-protagonista de *El pozo* de Onetti, quien anuncia de este modo su proyecto en las primeras páginas: "Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. [...]. Lo curioso es que, si alguien dijera de mi que soy "un soñador", me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más." Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo, Arca, 1995 (1939).

[15] El término "meteco" es poco usual, y cuando se lo utiliza para hacer referencia a un extranjero, está cargado de un matiz peyorativo.

[16] Problemática que, si bien estaba contemplada en las legislación uruguaya (que distinguía residentes y no residentes, e incluso ciudadanos naturales y legales), no tenía en la cotidianeidad prácticamente consecuencias visibles.

se ampliará, consistirá en "[estar] fuera" (p. 137), no solo de la sociedad, sino de todo, incluso del círculo de los des-clasificados, de los inmigrantes. *Resto de piltrafa, meteco entre los metecos, meteco al cuadrado.*

Rápidamente, Vladimir constata que el grupo de los inmigrantes no es homogéneo, como se lo suele presentar etiquetándolo desde afuera; los inmigrantes comparten un territorio por la obligada "guetoización" en las ciudades europeas; pero ese espacio, visto del interior, es explícitamente presentado como una Babel: "Yo nunca había imaginado que pudiera existir tanta gente de tan diversos países sobre la Tierra, ni que se hablaran *tantas lenguas diferentes*." (P. 35, el subrayado es nuestro.) Lejos de encarnar la armonía de un espacio multicultural, este gueto (Rinkeby, un barrio de Estocolmo) es una Babel en la cual "transcurr[e] una silenciosa guerra mundial de todos contra todos" (p. 35). El universo de los inmigrantes está extremadamente compartimentado y, sobre todo, jerarquizado, remedando una organización social en castas. Esta escala de los desclasados responde en primer lugar a la mayor o menor cercanía respecto a la cultura local; así en Suecia "Los finlandeses se creían casi suecos, y despreciaban al *Resto*" (p. 35). Los latinoamericanos, a su vez, "consideraban por debajo de sí a todos los demás" (p. 35), es decir a los inmigrantes no occidentales (africanos, chinos, kurdos...).

Los inmigrantes se organizan en clanes o círculos, generalmente en función de la nacionalidad, a veces en función de una identidad más amplia –caso de los africanos–, o más restringida –Vladimir descubre que un restaurante de Barcelona, propiedad de un uruguayo, emplea sólo uruguayos, nativos "de la misma ciudad, de Paysandú" (p. 162)–. Estos círculos constituyen a veces redes de subsistencia o de solidaridad, pero resultan más a menudo formas larvadas de explotación económica; los inmigrantes que han conseguido cierto estatus socioeconómico, brindan trabajo -muy mal pago- a los indocumentados de su mismo origen, poniéndole a la explotación un disfraz de solidaridad. A pesar de que los inmigrantes son globalmente víctimas, Liscano no construye una visión idealizada de este grupo en la novela: el egoísmo, la corrupción, la xenofobia, la explotación del otro, están tan presentes entre los "metecos" como entre los "ciudadanos".

Para el narrador, sólo quedan entonces dos opciones: una consiste en aceptar su condición y buscar la manera de sobrevivir, de "arreglárselas", de "rebuscársela", de "hacer la suya". Esta es la posición tradicional del *pícaro*, y de hecho Liscano elabora su novela a partir de una serie de procedimientos o de tópicos de la picaresca: la estructura de la novela como *novela de aprendizaje*, la narración retrospectiva en primera persona, el relato cronológico siguiendo un itinerario geográfico, la presencia de una serie de "amos" (patrones) que explotan al protagonista, las pruebas por las que pasa este antihéroe, el final abierto... En esta *neopicaresca* o *picaresca de la posmodernidad*, los inmigrantes, como el pícaro tradicional, son descastados por tener origen "dudoso" o más precisamente por *no pertenecer*, por venir de fuera, por ser metecos, extranjeros indeseables –aunque a menudo necesarios-. Ejemplo del pícaro con experiencia es "Lumumba", el cuidador africano del manicomio sueco, quien dice ser médico aunque no le reconocen el título, y a quien el narrador aprecia e incluso admira; de hecho Lumumba va a formar a Vladimir, mostrándole todas las estrategias para salir adelante;

Lumumba "robaba toallas en el hospital y después las vendía", "se acostaba con todas las mujeres del hospital que se le ponían a tiro" (p. 81) como una manera de ejercer un poder sobre ellas, etc.

Pero no es ésta la elección del narrador autodiegético, quien abandonará poco después de su llegada a España la opción de sobrevivir, de arreglárselas, y se dejará deslizar de la categoría de *meteco* a la de *vagabundo*[17]. Más que de una decisión precisa y razonada, se trata de un "dejarse estar", de una pérdida de la voluntad de *ser alguien*, de una renuncia a la búsqueda de *reconocimiento* por parte del Otro. Vladimir termina siendo, en sus propias palabras, "un reventado[18]"; esta identidad adquirida al cabo de un largo y doloroso periplo, es en cierto modo un retorno a Ítaca, pero esta Ítaca no es un espacio físico, sino el espacio de la *lengua materna* –la lengua vernácula, uruguaya que estructura y vertebra el texto-, única capaz de *apalabrar*[19] al mundo.

Entonces, ¿es posible *ser* sin que importe *dónde se está*?

## 3 Estar

Como vimos, a Vladimir lo mueve la voluntad de huir, de buscar nuevos lugares, a pesar de su conciencia de que "las cosas [no van] a cambiar porque uno cambie de lugar[20]". Sin embargo irse supone siempre llegar, ocupar un espacio, o al menos *hacerse un espacio*. Ahora bien, la mayor parte de los espacios "reales" a los que llega y en los que se instala Vladimir son espacios de encierro: empezando por la casa de Ingrid en Suecia, a pesar de ser "como una casa de campo" (p. 21). Prisión agradable, si se quiere, pero prisión al fin: "En casa de Ingrid [...] había un desafío, una trampa, en la que era fácil caer." (P. 49.) Esta casa, presentada como un Arca de Noé *sui generis* ("Había un conejo, varias gallinas, un perro, cuatro gatos y dos niñitas de cinco y seis años", p. 21), es precisamente por su carácter matricial[21] un lugar inquietante, por lo que Vladimir decide abandonarla para trasladarse a un apartamentito que califica de "guarida" (p. 33-34).

El segundo espacio de encierro es el hospital psiquiátrico sueco en el cual consigue trabajo. Espacio engañoso, ya que "Desde fuera parecía el mejor lugar del mundo para vivir" (p. 59). Una vez adentro la realidad se impone más crudamente: "En síntesis, aquel hermoso hospital era una mierda." (P. 59.) Espacio alegórico de las sociedades posmodernas (¿o de la sociedad a secas?), es lugar de encierro y sufrimiento para todos los que allí están: "La cosa era vivir dentro, como paciente, o como empleado,

[17] Usamos este término a falta de otro más adecuado. Conviene señalar sin embargo que Vladimir no "vaga", sino que se instala en la Plaza Real de Barcelona y allí permanece. Tampoco términos como "menesteroso", "indigente" o "necesitado" son adecuados, ya que todos definen en función de lo que no se tiene, de una carencia, y no dan la idea de desprendimiento o al menos de indiferencia que anima a Vladimir.

[18] P. 181. Este vocablo del español rioplatense designa a una persona muy deteriorada físicamente como resultado, por lo general, de una adicción a la droga o, como en el caso de Vladimir, al alcohol.

[19] En el sentido que le da Salvador Puig en su poemario homónimo: además de su sentido propio ("concertar de palabra"), "apalabrar" es "poner en palabras". Ambas acepciones dan cuenta del trabajo del poeta o del escritor en general (Salvador Puig, *Apalabrar*, Montevideo, Arca, 1980).

[20] P. 7. Son casi las mismas palabra con las cuales Mersault, el narrador-protagonista de *El extranjero* de A. Camus, le responde a su patrón cuando éste le propone instalarse en París y así cambiar de vida: "*J'ai répondu qu'on ne changeait jamais de vie, qu'en tout cas toutes se valaient.*". A. Camus, *L'étranger*, Folio, 1975, p. 68 (1942).

[21] Es decir, madre y modelo.

daba igual." (P. 59.) Aunque Vladimir esté como empleado, sus pensamientos tienen el mismo carácter obsesivo que los de un preso en su celda: "De acá hay que irse, pensaba casi todos los días, tengo que irme o en cualquier momento me declaran senil, me dejan vitalicio." (P. 93.)

Pero la huida no conduce a un espacio de libertad, sino a un nuevo encierro, al cuarto de una pensión de Barcelona, "cuartucho sin aire, sin luz y pasablemente maloliente" que adquiere de entrada un aspecto carcelario que Vladimir resume así: "Mil pesetillas por aquel calabozo, sin derecho a visitas en la pieza, y riguroso pago por adelantado." (P. 119.) En la misma Barcelona, el laboratorio de cosméticos en el que trabaja en negro es una nueva cárcel: "Un espacio de tres metros, sin aire, y con el olor asqueroso del perfume de las cremas." (P. 128.) Y el propio entramado urbano terminará adquiriendo una dimensión carcelaria: "Entre la Plaza Real y las Ramblas iba a transcurrir mi vida durante un par de años." (P. 120.)

En definitiva, *estar* resulta en todos estos casos *estar encerrado*, ya sea en espacios exiguos, asfixiantes y devastados (habitación o trabajo), ya sea en espacios abiertos (la casa de campo, la ciudad). Son todos espacios inhospitalarios y espacios de la incomunicación, en los que no hay ningún tipo de intercambio con el otro, lo cual se ve agravado por la condición misma del inmigrante: así, al echarlo de su piojosa pensión, el propietario-"proxeneta" le dice al narrador que está "hasta los cojones de maricas y *sudacas*" (p. 136): el inmigrante es segregado incluso por las capas más bajas o marginales de la sociedad.

Pero entre los propios inmigrantes la incomunicación suele ser la regla cuando no tienen el mismo origen o la misma lengua: así, en el hospital psiquiátrico, al cruzarse con otro empleado, el narrador observa, generalizando, que: "El meteco no saludaba, no hablaba, no miraba. Tal vez no sabía hablar." (P. 66.) La barrera de la lengua es la que se levanta en primer lugar: "Yo pensaba que aquel idioma [el sueco] [...] uno podía aprenderlo si había nacido en el país. [...]. [De] lo contrario, si uno llega un poco después de los doce años, no hay esperanzas." (P. 24.) Pero incluso cuando se la ha superado, al menos parcialmente, se permanece en una situación de inferioridad: "[Yo] me expresaba como un subnormal"; "Yo era un mono, en mi concepto era un mono. Y de la tribu de monos más atrasados, apenas capaz de imitar algunos gestos y repetir unos pocos sonidos" (p. 61).

El desfase entre lo que el inmigrante intenta decir y lo que su interlocutor (cuando lo tiene) comprende es enorme. El caso extremo es el de una paciente vietnamita del hospital "que en sueco solo sabía decir 'arroz' "; esta palabra, conjetura Vladimir, probablemente quería decir para aquella mujer mucho más, significaba que "quería Vietnam, quería la aldea, la choza, el lugar de donde un día había salido" (p. 88); pero en aquel psiquiátrico, la palabra era tomada en su sentido literal, y sólo le servía para que le dieran más arroz.

En estos espacios de encierro, el inmigrante desempeña tareas que más se parecen a la esclavitud que al trabajo: la explotación puede hacerse:

- Con cinismo: "[El Gordo] no sólo no iba a pagar impuestos por contratarme, también iba a chuparme la sangre un poco más [...]. Hacerme trabajar por menos y obligarme a estar agradecido, un negocio redondo." (P. 126.)

- O con cierto paternalismo: "Uno siempre agradece que lo exploten y a la vez lo consideren [...]. Una buena explotación y una palmadita en el hombro, así ha de hacerse, a lo grande." (P. 148.)

Pero en todos los casos, "los patronos [...] cumplen con [la] función [de] evitar a toda costa que haya reflexión" por lo que Vladimir concluye que "hay esclavitud o hay reflexión" (p. 183-184).

Servidumbre, marginación, despersonalización: tal es el destino del *meteco*, como lo resume la evocación de un episodio recurrente de la vida cotidiana:

> "Yo estaba [...] con el carro esperando frente al ascensor [del hospital siquiátrico]. De pronto se abría la puerta. Del ascensor salía otro carro y por detrás, empujándolo, aparecía un hombre, siempre distinto, siempre inmigrante." (P. 66.)

Esta escena condensa el absurdo de la existencia humana con claras reminiscencias camusianas: pero el moderno Sísifo, en vez de cargar una piedra hacia lo alto de una colina "[camina] días y días por corredores arrastrando un tarro de plástico con un hilo. Un tarro en el que no hay nada, que nada tiene, que nada significa" (p. 95). En esta imagen del absurdo contemporáneo, el esfuerzo físico es sin duda menor (la maciza piedra se ha vuelto envase de plástico vacío; la escarpada subida, acotada horizontalidad) pero el resultado es el mismo: la ausencia de sentido, la realización de un "trabajo inútil y sin esperanza[22]". Cargar no ya un peso sino un vacío constituye un absurdo sublimado, una especie de absurdo al cuadrado.

Ese tarro de plástico que cada individuo arrastra consigo, lleno o vacío, adquiere en la novela un valor altamente simbólico. De manera harto significativa, el recorrido de Vladimir por el primer mundo se inicia cargando un carro con restos de comida (en el siquiátrico sueco), prosigue llenando tarros, los "potes" de cosméticos en la fabriquita barcelonesa (p. 128), y termina vaciando otros tarros, los "tachos de basura de los restaurantes" en los que se disputa la comida con otros mendigos (p. 171). Así, sucesivamente vacía, llena, y vuelve a vaciar envases: todas esas actividades son tareas subalternas, tienen como finalidad asegurar la subsistencia del *meteco*, y se sitúan en diversos lugares de la cadena de producción y de consumo, pero nunca el *meteco* accede al estatuto de *consumidor*, atributo esencial –real o anhelado- del ciudadano de las sociedades actuales.

El espacio se carga así de una serie de valores disfóricos: los pasillos del hospital psiquiátrico son como los senderos de un laberinto, y los que por allí circulan son unos anti-Teseos que "[buscan] la punta del hilo que se [les] había perdido", pero no para salir sino "para seguir enrollándolo hasta el final[23]"; el espacio-prisión no sólo

[22] A.Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Folio Essais, 2001, p. 163 (1942).
[23] P. 59. La formulación es voluntariamente ambigua: el final del hilo, el final de la vida.

encierra al individuo, sino que literalmente se apropia de él: Vladimir al encontrar en Barcelona un nuevo trabajo en una clínica geriátrica apunta que "ahora [yo] *pertenecía* a la Clínica de la Inmaculada" (p. 146, el subrayado es nuestro).

Frente a estos espacios opresivos y represivos, sólo quedan dos posibilidades: el *dejarse estar* o la evasión mediante el sueño -o más precisamente la imaginación-. Ambas posibilidades no son incompatibles, como lo muestra el caso de Vladimir. Como ya lo apuntamos, la condición de "meteco" fragiliza al individuo, haciendo más porosa la frontera que lleva de la inclusión a la exclusión, transformando de un plumazo al inmigrante en desecho, en "reventado". Al ser abandonado por la compañera española con la que vivía, Vladimir, en vez de instalarse de nuevo en una pensión, se va "a la Plaza [Real], que parecía ser [su] lugar, el punto sobre el planeta que el destino [le] asignaba" (p. 169). Como suele suceder en las grandes ciudades, algunos espacios céntricos son ocupados por los marginados, los sin domicilio; tal el caso de la Plaza Real de Barcelona; y Vladimir, "sin familia, sin documentos, sin trabajo, sin casa" (p. 170), sólo puede ir a parar allí, a ese espacio de máxima visibilidad –por estar en una zona altamente turística- paradójicamente frecuentado por seres invisibles, "restos de seres humanos, alcohólicos y drogadictos, locos de tristezas infinitas" (p. 171). Allí parece conseguir ese estado de máxima disponibilidad, de vaciamiento, de *no pertenencia*: nada le pertenece y a nadie pertenece, ya no necesita "[hacerse] humo[24]", escapar de los otros; allí, en medio del ajetreo urbano, ha encontrado la soledad absoluta. Lo que no quiere decir que haya alcanzado el paraíso: la Plaza Real es un nuevo microcosmos, como el manicomio, en el que se representa la misma comedia: sus moradores también se agrupan en función de su origen (andaluces, árabes, latinoamericanos) o de su aspecto físico (negros) y sólo algunos "exóticos" (como un escocés) permanecen solitarios.

## 4 Regresar

*Ir*(se) para *ser/estar* y luego *regresar*. Pero ¿a qué Ítaca regresa –o se propone regresar– Vladimir?

La circularidad, el retorno al lugar del que se es originario tras haber pasado por una serie de peripecias es un esquema característico de la novela de aprendizaje y de uno de sus modelos fundadores, la picaresca, con la cual *El camino...* teje una serie de lazos intertextuales. Pero a diferencia de esos modelos, Liscano abandona a su personaje mucho antes del momento de recapitular y de elaborar el relato de su vida; si la narración es lo que le da una identidad al sujeto, la narración del *meteco* sólo puede ser fragmentaria y quedar inconclusa. Si el título sugiere un retorno al país natal, la estructura de la novela deja una ambigüedad "perfectamente deliberada", de modo que Liscano puede afirmar que "yo mismo no sé lo que realmente le ocurre a Vladimir[25]" al final: el relato se cierra con Vladimir en la Plaza Real imaginando un posible retorno a Suecia, y la posibilidad de que Estocolmo sea la Ítaca tan anhelada. Pero eso queda voluntariamente fuera de la diégesis, la novela se presenta como *el*

[24] Expresión rioplatense que designa el acto de desaparecer de un lugar sin que nadie se dé cuenta.

[25] Entrevista con Isabelle Roche, 7/03/05, *in* http://www.lelitteraire.com/rubrique9.html. Página consultada el 1/09/2005.

*camino* y no como *el regreso* a Ítaca, se inicia en un tren rumbo a Estocolmo y se cierra con otro viaje (¿imaginario?) rumbo a ese mismo norte.

De hecho, dos espacios pueden adquirir el valor de Ítaca en la novela: uno, real, es la casa de Ingrid, presentada desde el inicio como "una casa en una isla" (p. 20); el otro, imaginario, es la cabaña situada en "una aldea en la costa", probablemente también insular, puesto que el narrador sueña que llega a ella "en un bote" (p. 18). La novela nos muestra que el primero de esos espacios es más bien una trampa, y que Ingrid es más Calipso que Penélope; sólo la imaginación parece proveer un espacio al cual regresar. Esa aldea de la costa, que no puede situarse en ningún mapa, es sin embargo profundamente uruguaya, ya que remite al territorio imaginado por el protagonista de *El Pozo* de Juan Carlos Onetti, texto fundacional de la nueva narrativa uruguaya. Pero mientras la novela narra las peripecias vitales de Vladimir en su *camino a Ítaca*, la escena de la ensoñación se limita a evocar la *llegada*: el camino es rápidamente evacuado, ya que el narrador imagina siempre "el bote llegando a la aldea" (p. 58) y no las contingencias del viaje; esta aldea primitiva funciona como un espacio protegido, una "guarida", un retorno al útero materno. Se trata de una utopía al principio individual, pero que adquiere luego una dimensión colectiva: así, en la parte final de la novela, durante una brutal borrachera, Vladimir sueña con ese retorno: "Pero en la barca no iba solo, como siempre me ocurría en el sueño. Esta vez íbamos todos los reventados que yo había conocido." (P. 203.) La aldea de la costa aparece así como una nueva encarnación de esas *utopías primitivas* que han estado asociadas al continente americano desde los proyectos misioneros de la época colonial: estas utopías pretenden encontrar en América un espacio y un hombre incontaminados, un mundo del Génesis o pre-genésico.

El héroe de *Los pasos perdidos* (1953) de A.Carpentier, personaje emblemático de ese proyecto utópico asociado a una búsqueda identitaria, intenta encontrar esa utopía en las entrañas de la selva americana; aunque lo logra –o cree lograrlo- durante un tiempo limitado, termina siendo expulsado de ese paraíso original por ser un intruso, un extranjero[26]. Cuatro décadas más tarde, ya no quedan espacios "vírgenes" en el planeta, ya no hay islas *robinsonianas*. La epopeya del moderno Ulises no consiste en enfrentarse a la Naturaleza y a la acción conjurada de los elementos; su antiepopeya (no desprovista de heroísmo pero sí de reconocimiento) se desarrolla en el centro[27] y no en remotas periferias; su utopía abandona el Tercer Mundo y se instala en el Primero, o mejor dicho en su patio trasero, en el Cuarto. La cabaña soñada por Vladimir (y antes por Eladio Linacero), espacio de regeneración posible, no está, él lo sabe, "En ninguna parte" (p. 200): pero su lucidez no le impide seguir remando hacia ella (seguir viviendo), quizás porque tal cabaña puede ser construida en un espacio desterritorializado. El mundo avanza hacia su propia destrucción, como se lo explica a Vladimir uno de los pacientes del psiquiátrico, "el Gran Loco", ex-ingeniero constructor de rutas que un día decidió quedarse a un lado del camino (p. 98); pero si "todo se iba a hundir" como en una nueva Atlántida, "vendrían otros que comenzarían

[26] *cf.* Fernando Aínsa, "¿Infierno verde o Jardín del Edén? El topos de la selva en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*" *in* N.Ponce (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, Nantes, éds.du Temps, 2002, p. 9-36 (p. 11). Del mismo Aínsa, véase también *La reconstruction de l'utopie*, Paris, Arcantères/ Unesco, 1997 (traduction de Nicole Cantò).

[27] En Barcelona reciben los Reyes Católicos a Colón tras el regreso de su primer viaje en 1493.

de cero" (p. 92). Es con "locos" como el Ingeniero, o la vietnamita, con ancianos como Johan (quien sólo quiere que lo dejen morir en paz, p. 107-110), con *metecos* como Lumumba, con marginados como Manuel (el hombre que pasa sus últimos treinta años de vida en un pequeño apartamento, conservando en bolsas de plástico sus propios excrementos, p. 173-174), con los que Valentín sueña su regreso a Ítaca; parafraseando a José Martí, es con esos nuevos *pobres de la tierra* con los que quiere *su suerte echar*.