"Un *requeche* era yo": Vladimir, un cuerpo fuera de lugar

Pauline Berlage
Université de Liège, Belgique

Comprender cuál es el lugar de cada uno/a y su por qué son cuestiones que han estado en el centro de atención de las feministas desde hace décadas, dada la falta de acceso de las mujeres a los mismos lugares –reales o metafóricos– que los hombres. De hecho, el lugar del cuerpo es imprescindible en la construcción de los mismos cuerpos ya que, en palabras de la geógrafa N. Smith "el lugar establece la frontera entre el yo y el otro, tanto en el sentido social como en el físico, e implica la creación de un 'espacio personal'que se añade al espacio literalmente fisiológico" (Smith, 1993: 102). Desde hace dos décadas, geógrafas feministas, lesbianas y gays han profundizado en este tema. Pienso, por ejemplo, en D. Bell y Valentine (1995), en Estados Unidos; o en M. Blidon (2008) en, Francia que se han interesado en la segregación sexual y en la jerarquización del poder según los géneros en grandes urbes como París o Nueva York.

Un principio organizador de estos estudios es la propia noción de ciudad que, en el caso de los relatos de la migración, muy a menudo se pone en tela de juicio al igual que el concepto de hogar. Aunque los inmigrantes estén asignados a espacios distintos en función del género al que se les asocia, los mismos individuos pueden situarse y escribirse en otro sitio distinto al esperado. Así pues, un relato puede contribuir a mantener o, por el contrario, a socavar los paradigmas espaciales que funcionan en binomio con ciertos géneros[1]. A este aspecto se le dedicará esta exégesis que se centra en la novela *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano, publicada por primera vez en 1994[2].

Primero se partirá del microcosmos que es la casa familiar –el hogar– para estudiar su vigencia en este marco de migración transnacional y de búsqueda existencial de

[1] A nivel de la literatura latinoamericana contemporánea, pienso, por ejemplo, en obras como *The House on Mango Street* de la chicana Sandra Cisneros (1984) u otras novelas recientes como *Los daños materiales* de Matilde Sánchez (2010), que han cuestionado los motivos de casa como espacio femenino y proponen una mirada femenina sobre la ciudad.

[2] La edición manejada en este análisis es la publicada por la editorial Montesinos en Barcelona en el 2000.

Vladimir, el personaje principal de la obra. Se verá si los espacios están divididos entre lugares privados y lugares públicos y, si es el caso, cuáles son las normas de género asociadas a cada uno de ellos. Luego, se atenderán las marcas que la ciudad deja en el cuerpo del migrante indeseado, veremos por qué Vladimir se describe como un "requeche" del mundo y en qué medida esta suciedad cobra un sentido existencial y social. Finalmente, me interesaré más específicamente por la voz narrativa y su posicionamiento supuestamente neutro. Se atenderá así a la influencia del motivo del *bildungsroman,* que vuelve a aparecer en la novela de C. Liscano, subvirtiéndolo todo.

1 Errante entre ciudad y hogar

Dentro del marco de la "literatura de la migración latinoamericana" (Berlage, 2014), la noción de *home* –que nos remite tanto al concepto de "hogar" como al de "casa"– pierde su univocidad y se extiende a áreas insospechadas. Para los migrantes transnacionales y los ciudadanos de la era global, "la casa" ya no se refiere necesariamente al edificio donde se suele vivir con la familia, así como a las costumbres que allí se tenía. La definición de este término se vuelve cada vez más porosa, convirtiéndose la vuelta al hogar y su constante reconstrucción en un motivo esencial de la narrativa de la migración, un *leitmotiv* que aparece, de hecho, en *El camino a Ítaca.*

En la obra de C. Liscano, la casa no se asemeja nunca al concepto de nación y de familia biológica, ya que ambos elementos son totalmente ajenos a Vladimir:

> Ingrid no tenía razón, yo no quería volver a aquel país lleno de mediocres que se desesperan por no hacer el ridículo. Nunca iba a volver ni muerto. Y como tampoco podía vivir en Suecia, debía seguir buscando, marchando por los caminos. (Liscano, 2000: 56.)

La casa/el hogar del inmigrante ilegal no se sitúa en un "allá" idealizado e inalcanzable sino que es un sitio por encontrar, está asociado a una cabaña en la nieve que aparece a menudo en los sueños del joven. Empero, si al final de su relato el vagabundo decide volver a la casa de Ingrid, no es tanto porque este hogar se corresponda a la cabaña que había imaginado, sino porque se percata de que puede estar dentro de sí mismo. Como lo señaló ya C. Blixen acerca de la narrativa[3] del autor uruguayo, el hogar no es un espacio físico ni un lugar fijo sino que "está dentro del individuo y coincide con el doloroso proceso de búsqueda de sí" (Blixen, 2006: 135). En este sentido, la búsqueda de su Ítaca se asemeja, para Vladimir, a un camino interior, a un (re)conocimiento de sí mismo, aspecto sobre el que se volverá más adelante.

Así pues, mientras busca su lugar, Vladimir vive en casas ajenas, como la de Ingrid, en un piso alquilado, luego, ya en Barcelona, se aloja en un albergue y en la casa de Conchita para acabar en el espacio público por excelencia, la plaza. Si atendemos a la clasificación que elabora C. Rovira sobre las formas físicas que constituyen la imagen que nos hacemos de una ciudad[4], nos percatamos de que Vladimir, tanto en

[3] Según la estudiosa, en su texto inédito *Carlos Liscano: la vida desde un tren* (2009), M. Milstein ya había resaltado este punto acerca de la poesía de Liscano.

[4] Carlos Rovira distingue así cinco tipos de formas físicas constituyentes de la imagen mental de una ciudad: los recorridos –los medios de tránsito de la ciudad–, los límites –elementos lineales que separan

sus descripciones como en su lugar de vida, se interesa especialmente en un aspecto de la ciudad de Barcelona: la Plaza Real, centro turístico y espacio de encuentro social por excelencia. Tradicionalmente, la plaza representa uno de los puntos clave para comprender la ciudad, ya que en ella se localizan edificios importantes y suele ser el centro neurálgico de la ciudad. En su repaso de los espacios públicos de comunicación en la literatura, D. Muñoz Carrobles subraya así que:

> [...] los centros del poder político, económico y religioso se hallan localizados tradicionalmente en una plaza, incluso en la misma, tal y como sucede en la Praza do Obradoiro de Santiago de Compostela, donde se unen la Catedral, la administración política y la Universidad." (Muñoz Carrobles, 2010: 88.)

Desde las ciudades clásicas griegas, el ágora es el centro del poder del pueblo donde se debate el poder económico y religioso, así como el conocimiento. Por su presencia en este espacio público, el inmigrante sin papeles y sin poder pone en tela de juicio dichos principios democráticos. Vladimir utiliza el espacio público porque no tiene otro lugar, no tiene un espacio privado en el que vivir. Así pues, el escoger la Plaza Real como espacio privado revela la estrategia denunciadora del inmigrante indeseado; y es entonces cuando, después de irse del albergue que ya no se puede costear, vemos que el joven se queda debajo de la pensión, en la Plaza Real, y reflexiona sobre su estatus de indeseado:

> Sentado en la Plaza estuve unas horas pensando, pensando en la vida, en la perra vida que no me dejaba recomenzar, como venía intentando en los últimos años. Era cómico, o por lo menos tenía un aspecto de cómico la cosa. Yo quería vivir como los demás, como todo el mundo, tener un trabajo y diversiones así, y era solo eso lo que venía buscando. Pero no se me abría la puerta para entrar al sitio donde con naturalidad se arrancan la cabeza los unos a los otros. [...]]Pero] era cierto, siempre fui cobarde, siempre quise pasar inadvertido, no ir a plantarle cara a la vida, dar la lucha, pelear por un lugar, como hace todo el mundo. (Liscano, 2000: 135.)

Las reflexiones de Vladimir acerca del lugar que ocupa en el mundo están compuestas tanto de culpabilizaciones como de introspección honesta. Por una parte, el joven echa la culpa a los supuestos responsables de su desgracia, es decir, a Ingrid, que le ha robado su libertad, a su jefe que lo explota y a los españoles, en general, que no lo han acogido como se debiera. Por otra parte, el meteco reconoce que nunca le ha interesado entrar en "el sistema" que, según él, consiste en trabajar y en tener una mujer y "pensar que no hay nada mejor en la vida que preñarla y hacerla largar un monstruito a la calle, a la vida, a la guerra general" (Liscano, 2000: 135). Por tanto, Vladimir escoge no rebajarse a seguir este modelo absurdo y elige la plaza, el

dos espacios–, los barrios –lugares que se destacan y se diferencian por características que hemos integrado mentalmente–, los nodos –puntos de conjunción estratégicos en una ciudad –, y los referentes –unos puntos de referencia notables por su significado histórico– (Rovira, 2005: 21).

centro simbólico de la ciudad, para minar los valores que representa, reapropiándosela. Además, su elección de lugar también puede ser una forma de resistir a la autoridad y a las reglas impuestas en cuanto a la repartición de los lugares en función de la raza/ciudadanía. El inmigrante ilegal impone su cuerpo desnutrido y sucio en este lugar turístico vedado por las autoridades y denuncia, de esta manera, el "orden" capitalista y su repartición impuesta por los cuerpos a su servicio.

Si nos centramos en el sentido de "lugar", se puede señalar que Vladimir no ocupa su lugar a pesar de que ocupa un lugar geográfico central de la ciudad. T. Cresswell, interesándose en dicha conexión estrecha entre el comportamiento normativo y el lugar geográfico, sugiere así que:

> When something or someone has been judged to be 'out-of-place' they have committed a transgression. Transgression simply means 'crossing a line'. Unlike sociological definition of 'deviance' transgression is an inherently spatial idea. The line that is crossed is often a geographical line and a socio-cultural one. (Cresswell, 2004: 102.)

La elección de la Plaza Real como hogar temporal por parte de Vladimir no corresponde a las relaciones esperadas entre lugar, sentidos y prácticas. Los límites fronterizos entre el espacio privado –la casa– y el espacio público –el ágora– están aquí totalmente borrados; incluso la validez de esta bipartición se pone en tela de juicio al surgir una metafísica de la "*errancia*" cada vez más discutida hoy día. Como ya destacaron pensadores postcoloniales como A. Appadurai (1992) y E. Said (2008), y antropólogos como L. Malkki (1992), el localizar gente e identidades en espacios particulares y dentro de límites específicos empuja a pensar en la gente "sin lugar" de manera totalmente negativa, mientras que este pensamiento se basa en un modo de vida sedentario y obsoleto para un número creciente de gente.

Esta reconfiguración espacial también llamó la atención de los teóricos de la "*écriture migrante*" quebequense. Así, en *Les passages obligés de l'écriture migrante,* S. Harel revisita la noción de *écoumène* (ecúmene) –o habitabilidad del lugar– al intentar circunscribir el fenómeno de reterritorialización que conlleva la migración (Harel, 2005). Esta noción de *écoumène*, un neologismo acuñado originalmente por A. Berque, permite estudiar los lugares como sitios habitables sin reducirse al *domus* latín, a semejanza del *oikos* griego, se extiende más allá del hogar doméstico (Harel, 2005; Dupuis, 2007). Como subraya otro crítico quebequense, el interés de esta noción que abarca tanto el centro como la periferia, el ágora y el foro, es el de concebir el espacio como un lugar abierto a la negociación de la identidad (Dupuis, 2007: 145).

Por consiguiente, la decisión de Vladimir de vivir entre sus cartones en la Plaza Real revisita, de cierto modo, esta nueva comprensión de la ecúmene que algunos tachan ya de "global" (Capone, 2004). Sin embargo, esto no debe ser óbice para reconocer que la asociación hombre-ciudad reactiva la creencia tradicional según la cual los hombres suelen representar la civilización –encarnada por la ciudad– mientras que las mujeres están asociadas al mundo "natural". Asimismo, el texto puede reactivar la metáfora casera asociada a las mujeres si se atiende al hecho de que para lavarse y comer

Vladimir tiene que entrar en sitios de mujeres, como pueden ser el piso de Conchita, o las casas de Dolores y Olga. Cada uno de los personajes femeninos del relato está, de hecho, asociado al espacio doméstico, a la vida familiar y a la maternidad.

Por ende, se puede concluir que, aunque el discurso de Vladimir sobre el espacio público y el espacio privado renueva la concepción de hogar y de habitabilidad en relación a la narrativa del exilio, la repartición de los espacios masculinos/femeninos hace de este discurso un relato de adscripción prioritariamente masculina. Por esta razón se ha de profundizar ahora en esta temática del cuerpo físico y de su escritura en el espacio de la ciudad para entender cuáles son las pautas a partir de las que se describe dicho cuerpo masculino.

2 Marcas corporales de la ciudad

Varios críticos ya han destacado el paralelismo fuerte que existe entre el cuerpo y la ciudad: desde la ergonomía específica de la arquitectura y del urbanismo hasta las metáforas corporales que se usan para referirse a la ciudad como si de un cuerpo se tratase –se suele hablar de las calles como *arterias*, o del centro de la ciudad como un *centro neurálgico*–, la comparación entre la ciudad y la figura corporal se ha convertido en un clásico (Peñalta Catalán, 2010 y 2011).

Entre las metáforas corporales en las descripciones de ciudades europeas como París han predominado, en la *Belle Époque*, imágenes sensuales e idealizadas –como lo evidenció A. Holmes, refiriéndose a autores como E. Gómez Carrillo o R. Darío– (Holmes, 2007). Sin embargo, en períodos posteriores se empezó a equiparar las ciudades con la enfermedad, la dolencia o incluso con la violencia, una tendencia que, según la estudiosa norteamericana, no ha hecho más que aumentar en la narrativa del post-*boom* de finales del siglo XX (Holmes, 2007: 27-28). De hecho, ya sean obras relacionadas con las dictaduras del Cono Sur, ya con el mayo de 1968 en México, o, más recientemente, con las "narconovelas", todas han vinculado las representaciones del espacio urbano con la brutalidad y la violencia, motivos que resultan ser claves también para entender la novela de C. Liscano.

De hecho, en la mayor parte de la obra, mientras Vladimir vive como un mendigo en la capital catalana, su cuerpo es un cuerpo desnutrido, sucio y renegado que se limita a sobrevivir. El joven se define, ni más ni menos, como un "requeche":

> Yo le enseñé a Conchita la palabra *requeche*. Le había explicado que no era solo restos, solo sobras o desperdicios, que era todo junto. No sé si llegó a entender, pero le parecía muy cómica, en cuanto podía la usaba. Ahora yo hubiera sido un buen ejemplo para que Conchita entendiera mejor: un *requeche* era yo. (Liscano, 2000: 184.)

A menudo, el inmigrante también habla de sí mismo como de un "reventado" y, paradójicamente, eso le hace sentir bastante bien:

> Ahora pienso que me gustaba mucho estar allí, cargar mis bolsas llenas de objetos absurdos. Me sentía bien siendo la basura del mundo, andar por ahí dando un poco de lástima [...]. (Liscano, 2000: 210.)

En realidad, el joven uruguayo no es el único mendigo de la Plaza Real y del barrio Gótico, también viven grupos de "andaluces", de "árabes" y de "latinos"; sin embargo, Vladimir no se identifica con ninguno de ellos, se siente profundamente solo y los observa de lejos:

> No tenía carné de reventado y por tanto no quería reconocerme a mí mismo que lo era. Pero sí que era, era un reventado completo, hasta con el olor característico a carne desecho. Pero la manía de no profesionalizarme me mantenía en la indefinición, y eso nunca puede ser saludable. Al no ser ni esto ni lo otro yo no tenía lugar en el mundo. (Liscano, 2000: 179.)

Vladimir se siente meteco en todas partes, lo que convierte a este joven sin papeles en un paradigma al que podríamos llamar el *Extranjero*[5]. En este contexto, dicha distancia para consigo mismo nos recuerda las palabras de J. Kristeva acerca de la "extranjeridad"; la psicoanalista francobúlgara analiza en su obra *Étrangers à nous-mêmes* (1988) las reflexiones que animan a los individuos frente al sentimiento de la "extranjeridad". Afirma, así, que al extranjero, en tránsito perpetuo, le gusta definirse por la ausencia de sí mismo:

> En passant une frontière (ou deux...), l'étranger a transformé ses malaises en socle de résistance, en citadelle de vie. D'ailleurs, resté chez lui, il aurait peut-être été un marginal, un malade, un hors-la-loi... Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien: multipliant les masques et les « faux-selfs », [...] C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas « moi » – « moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi »... « moi » existe-t-il ? (Kristeva, 1988: 19.)

El mecanismo puesto al desnudo por J. Kristeva revela un pensamiento binario que se articula entre un "yo" y un "otro" excluyentes en el que no cabe el extranjero como Vladimir, al no corresponder a ninguno de estos modelos. Es interesante apuntar que resulta ser un paradigma casi totalmente contrario al propuesto por las activistas y filósofas de generaciones posteriores –y casi todas con un pie en Estados Unidos–

[5] Vladimir se siente extranjero a estos lugares, no sólo desde un punto de vista de su nacionalidad y de su familia sino también a partir de su mismo nombre. De hecho, el joven uruguayo está marcado por el extrañamiento: llamarse Vladimir mientras vive en un país cuyo gobierno es de extrema derecha, no puede sino alejarlo claramente del resto del país, sometido a una caza infernal de izquierdistas. Además, este nombre tampoco ayudará al joven inmigrante a encontrar su lugar entre los exiliados políticos que conoce en Suecia, ya que, además de que su nombre no es "rojo" como la mayoría de ellos, desprecia totalmente el marxismo, que considera como una teoría engañosa y caduca.

como la filósofa M. Lugones y su concepto de "playfulness" (actitud jugadora). Ésta, originaria de Argentina pero radicada en Norteamérica, reflexionó sobre su doble pertenencia, que ella ve como algo tremendamente positivo y que describe como un vaivén entre dos mundos en los que se siente diferente pero a gusto:

> Playfulness is, in part, an openness to being a fool, which is a combination of not worrying about competence, not being self-important, not taking norms as sacred and finding ambiguity and double edges a source of wisdom and delight. (Lugones, 2003: 96.)

Si volvemos ahora al motivo del cuerpo "fuera de lugar", me parece especialmente fructífera la metáfora sobre la polución y la suciedad que ha ido desarrollando Mary Douglas. La antropóloga británica apunta que, muy a menudo, lo que está visto como "fuera de lugar" se considera como inmundicia:

> Shoes are not dirty in themselves, but it is dirty to place them on the dining table; food is not dirty in itself, but it is dirty to leave cooking utensils in the bedroom, or food bespattered on clothing, similarly bathroom equipment on the drawing room, clothes lying on chairs. (Douglas, 1966: 36.)

Asimismo, en el caso del uruguayo vagabundo, la suciedad de su cuerpo cobra un sentido social/espacial: este cuerpo sucio y vestido con trapos no está en el lugar adecuado, no cabe en el espacio de la ciudad de Barcelona, que no lo acepta. Este paralelismo aparece claramente más adelante en el relato, cuando Vladimir explica cómo lo mira y lo juzga la dueña de una carnicería del barrio donde compra restos de carne:

> ¿Y ha hablado [español] desde pequeño, dice usted?
>
> ¿Y es que todos lo hablan en su país?
>
> Pero qué bien lo ha aprendido, aunque se le nota como un acento.
>
> Todo dicho con un poquito de ignorancia y de bondad. Pero por debajo siempre había dos toques de desprecio, como condimento, por ser yo un reventado y por no ser español. (Liscano, 2000: 189.)

La pobreza, la decadencia del ser humano y su deterioro se equiparan, de este modo, con la falta de acogida en el país y el recelo que estas diferencias provocan en la gente "del lugar", lo que hace eco a lo que ya mencioné anteriormente acerca del "lugar en el mundo".

Ahora bien, el cuerpo como desecho no es un elemento singular y desconectado de la obra del autor uruguayo, sino que se ha de entender dentro de un contexto más

amplio: por una parte forma parte de una metáfora de la deshumanización que se extiende a todo el relato, y, por otra, se trata de una temática fundamental en la obra liscaniana en general.

Así pues, la metáfora que aparece sutilmente en la novela concierne a la animalización del cuerpo; al principio del relato, los pacientes del manicomio donde trabajaba Vladimir en Estocolmo actúan como animales y parecen haber perdido la capacidad de emocionarse y de pensar y, por tanto, se limitan a comer y a sobrevivir. Asimismo, las mujeres se comparan a menudo a animales, más precisamente a yeguas paridoras cuyo único objetivo es encontrar un macho para perpetuar su especie[6]. En otras ocasiones, son los europeos quienes son asociados a los animales por seguir los discursos maniqueos de los políticos que quieren defender Europa de una supuesta invasión por inmigrantes de toda clase. Vladimir convoca, de esta manera la vileza del ser humano y sus pulsiones más bajas para dar sentido al mundo que lo rodea y del que se siente extranjero y al que, sin embargo, pertenece, tal como lo reconocerá paulatinamente.

Cabe resaltar que la conciencia y el respeto del cuerpo son elementos cruciales en las reflexiones de C. Liscano que se explican, sin duda, por su propia experiencia del maltrato físico y de la tortura. F. Idmhand, en su reseña sobre el relato autobiográfico *El furgón de los locos* (2001) –en el que C. Liscano emprende, por primera vez, un relato de su condición de preso político– resalta así la dimensión fundamental de la degradación del cuerpo:

> Le corps est à plusieurs reprises défini comme ce qui fait de l'homme un être humain, l'écrivain insiste sur les dégradations physiques car l'animalisation de ce corps arrive avec la négligence, avec la saleté et avec l'apparition des odeurs. L'infamie « hors-normes » agresse et torture un corps qui souffre des différents supplices imaginés par les militaires, il est maltraité, haï, sali et souillé par les objets utilisés durant les séances de torture. [...] Les champs lexicaux de l'odorat et de la vue attirent l'attention du lecteur sur les effets que les odeurs nauséabondes (« la mugre », p. 101) et la vue de la saleté ont sur le détenu et sur son rapport de dégoût au propre corps." (Idmhand, 2009: 239.)

El hombre, de nuevo, se acerca más a lo animal que a lo humano, y al lado de la destrucción física emerge otro sentimiento que también podrá acabar con el preso torturado: el odio a su propio cuerpo y la desvinculación que se crea entre éste y el espíritu[7]. Empero, como subraya C. Blixen, C. Liscano no esperó a *El furgón de locos* para aludir a esta experiencia indecible y, de algún modo, "siempre estuvo hablando de ella y es probable que nunca deje de hacerlo" (Blixen, 2006: 70). El estudio *Ficciones*

[6]Según J. P. Chiappara, R. Peyrou concluyó en su artículo "La autenticidad del ventrílocuo" –que desafortunadamente no he podido consultar– la misoginia del personaje masculino al ver las mujeres como seres exclusivamente empeñadas en parir (R. Peyrou (1997): "La autenticidad del ventrílocuo", Brecha, p. 20-21, citado por Chiappara, 2011: 121).

[7]F. Idmhand destaca la manera con la que el escritor sigue refiriéndose a su propio cuerpo, ahora envejecido, como si fuera un amigo que se ha de adoptar y proteger: "Libéré, l'écrivain déclare que des années plus tard, il voit et pense encore son corps comme un 'animal-ami', comme si le respect du corps venait de ce qu'il a pu être sur le point de le perdre et donc de perdre la bataille contre la dictature" (Idmhand, 2009: 240).

de vida de J. P. Chiappara se basa en esta misma presunción lo que lleva al crítico a decir que "la historia de Vladimir dice, pero también elabora a través de la escritura, la historia de aquel cuerpo que tuvo que actuar con la inteligencia de un objeto, separado de un sujeto durante tantos años de encierro y tortura" (Chiappara, 2011: 114). Así pues, la grafía de C. Liscano se entiende aquí como una escritura corporal necesariamente vinculada a su experiencia personal.

Al lado del cuerpo del autor, si volvemos al cuerpo del narrador, cabe preguntarnos cómo Valdimir se describe a sí mismo en el marco de la ciudad que literalmente habita. Según la geógrafa Elizabeth Grosz, el cuerpo y la ciudad sólo forman uno al crearse y recrearse mutuamente[8]; en el caso del uruguayo migrante y de su relación con grandes urbes como Estocolomo o Barcelona, su cuerpo se deshace y se deshumaniza conforme se siente rechazado por una ciudad hostil y esencialmente Otra. Si la ciudad es un discurso, como afirmaba R. Barthes[9], en el caso de Vladimir parece decirle que no cabe en su seno, que no tiene espacio para él.

3 Un informe distópico

Para dar cuenta de esta "extranjeridad", el camino migratorio se nos narra bajo la forma de lo que se podría considerar como un informe muy detallado y una novela de aprendizaje. Sin embargo, veremos que, a pesar de intentar relatar lo que ha vivido de manera bastante "objetiva" y sin detalles innecesarios, el narrador no evita los juicios personales y las digresiones complementarias. Asimismo, el *bildungsroman* del uruguayo prófugo no concluye con un arrepentimiento rotundo de lo que ha sido y, al mantenerse en una postura antiheroica y crítica, tampoco estamos seguros de si el inmigrante ha decidido realmente sentar la cabeza.

Lo que sorprende al lector al emprender la lectura de la novela de C. Liscano es el tono con el que el narrador –intra-homodiegético, según la terminología genettiana– relata sus peripecias. Por una parte, éste parece confiar en sí mismo y en su capacidad de transmitir su historia y dar sentido a su experiencia migratoria: aunque no precisa las fechas y las horas, su relato da cuenta del encadenamiento de acontecimientos que explican por qué y cómo viajó de su Uruguay natal a la fortaleza europea. Vladimir precisa, así, los lugares en los que vivió, la gente que conoció y las razones por las cuales tomó tal o cual decisión. El relato resulta ser todo menos impresionista, dado que casi nunca se mencionan los colores, el paisaje en el que vive o el tiempo que hace. Vladimir ni siquiera alude a las sensaciones –cuando menos desagradables– como el frío y la humedad que siente al vivir y dormir en la calle en Barcelona, ni a los sentimientos que le afligen al perder a su madre o al abandonar a su hija. Éstos parecen ser datos irrelevantes para el narrador, quien prefiere apoyarse en hechos concretos –como se

[8] La filósofa australianoestadounidense afirma que el cuerpo se ciudadaniza y la ciudad se corporiza dado que, como describió ya Foucault, las normas de la ciudad se infiltran e influyen en los elementos fundacionales para la construcción de la corporeidad y de la subjetividad (Grosz, 1992).

[9] En el capítulo titulado "Semiología y urbanismo" de su famosa La aventura semiológica, R. Barthes propuso una analogía interesante entre la ciudad y un discurso que hace falta descifrar: la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje; la ciudad habla a sus habitantes y nosotros hablamos a nuestra ciudad, aquélla en la que nos encontramos, simplemente habitándola, recorriéndola o mirándola. Sin embargo, el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como "lenguaje de la ciudad" (Barthes, 1993: 257-266).

hace en los informes– para dar cuenta de lo que vivió, lo que pensó y lo que hizo en su migración.

Este formato podría ser una invariante en la obra del autor montevideano. En muchas de sus obras, como sus cuentos *Agua estancada y otras historias* (1991), su relato autobiográfico *El furgón de los locos* (2001) o incluso su obra de teatro *Mi familia* (1999), se percibe este anhelo de distancia, de relato caso oficial de unos hechos a menudo absurdos –al estilo beckettiano–. Sus textos no están cargados de figuras de estilo barroco, de largas descripciones de paisaje o de los sentimientos que uno puede sentir, sino que, al contrario, el narrador se centra en los actos y en los pensamientos. Lo importante es lo que se dice, lo que se hace y lo que se piensa, no lo que rodea a los individuos ni sus emociones pasajeras.

En este sentido, estas características se han de poner en perspectiva con las particularidades de la literatura carcelaria de la guerra sucia en Argentina y Uruguay enunciadas por F. Reati y retomadas por C. Blixen:

> "[...] la distorsión del tiempo y el espacio; la presencia abrumadora de la dimensión biológica del cuerpo y sus necesidades (sueño, hambre, sed, defecación, sexualidad); las referencias a múltiples técnicas de supervivencia física y psíquica; los sueños y fantasías acerca del mundo exterior [...]. Tal como generalmente ocurre con otras formas de literatura testimonial, se enfatiza en estos relatos la objetividad y la supuesta naturaleza no ficticia del medio testimonial." (Reati, 1997 citado por. C. Blixen, 2006: 79.)

La narrativa de C. Liscano sigue varias de estas pautas –como la dimensión del cuerpo o la importancia de los sueños– y, especialmente, a este deseo de objetividad que nutre varios de sus textos. C. Blixen, refiriéndose a los textos carcelarios de nuestro autor, vincula este deseo de objetivar la obsesión por decir la verdad por parte de Liscano, una verdad que sabe inalcanzable por ser el lenguaje necesariamente opaco:

> Porque si la verdad es la congruencia absoluta entre el lenguaje y la realidad, el que habla no tiene posibilidad de decirla. El hombre y el escritor saben que el lenguaje es una convención y que no es transparente. La literatura de Liscano, en la cárcel, da testimonio de su conciencia de la opacidad de las palabras, de los desacuerdos que existen entre estas y la realidad. (Blixen, 2006: 99.)

Asimismo, en *El camino a Ítaca*, a pesar del intento de dar cuenta de su experiencia lo más fielmente posible, el narrador no evita los juicios personales sobre su conducta y los pensamientos que tenía en aquellos momentos. Vladimir comenta las situaciones que le parecen intolerantes e injustas y sus diatribas aluden a temas recurrentes que ya se han tratado, como las mujeres que se aprovechan de los hombres, la falta de acogida de los inmigrantes en Europa o la animalización de los mismos migrantes en su lucha para sobrevivir. Así pues, al lado de un anhelo de objetividad, el relato de Vladimir es inevitable y profundamente personal y subjetivo.

Otro aspecto importante de esta escritura de un *yo* masculino es la presencia de elementos de novelas de aprendizaje: los famosos *Bildungsroman,* que inspiran nuevos intereses en la narrativa contemporánea[10]. Aunque este género haya tomado formas muy diversas y se use cada vez más en una perspectiva deconstructivista, muchos críticos vuelven a la definición de W. H. Brudford para acotarlo:

> In a typical 'Bildungsroman' we are shown the development of an intelligent and open-minded young man in a complex, modern society without generally accepted values; he gradually comes to decide, through the influence of friends, teachers and chance acquaintances as well as the ripening of his own intellectual and perhaps artistic capacities and interests as his experience in these fields grows, what is best in life for him and how he intends to pursue it. (Brudford, 1975: 29-30.)

El crítico inglés se refiere a varios puntos esenciales de este género: la evolución de un hombre, en una sociedad moderna y la manera como la influencia de sus amigos y profesores le ayuda a madurar, a encontrar un ideal de vida. Nuestro antihéroe liscaniano comparte varias de estas características: es un hombre joven que tiene que buscar su camino en urbes densas y complejas y, a lo largo de su camino migratorio, madura y toma distancia consigo mismo y con lo que su entorno espera de él.

Desde la primera página, Vladimir reconoce que se ha equivocado: uno no cambia al viajar y las cosas no mejoran por cambiar de lugar como él antes creía. El joven se autocritica a menudo y afirma, así, que en su primer viaje a Suecia era "un iluso. Así, dicho con todas las letras. Era un idiota con ilusiones, que es de lo peor" (Liscano, 2000: 23). Esta lección la ha aprendido gracias a su peregrinación transnacional, durante la cual volvió a encontrarse consigo mismo y se topó siempre con las mismas obsesiones –como sus sueños– y sus propios límites –el miedo a los compromisos y a lo que pudiera limitar su libertad:

> Así llegué a Estocolmo la primera vez [. . .] y entonces como ahora tampoco tenía nada, ni plata ni ropa ni oficio, Pero esta vez llegaba más viejo, miles de años más viejo. Cuando el primer viaje aún no había cumplido treinta años y ya me las había ingeniado para hacerme un pasado. Era un imbécil de la categoría común, pero de los que se niega a aceptarlo. Eso lleva normalmente mucho tiempo, aceptarse así como uno es, como ha sido siempre. A mí me iba a llevar un poco más de lo normal. (Liscano, 2000: 21-22.)

Vladimir parece querer ser honesto consigo mismo y con sus lectores, y su relato está plagado de comentarios evaluativos, como reconocer que sus prejuicios sobre los extranjeros son infundados, que su búsqueda constante de otro lugar no tiene sentido

[10] S. Bolaki, en la introducción a su estudio comparativo de la deconstrucción del motivo del bildungsroman en obras de mujeres "étnicas" estadounidenses, afirma que: "in the twentieth century there has been a resurgence of interest in the form of Bildungsroman, especially by marginalized subjects, which can be explained in part by alluding to phenomena such as the women's and civil right's movements, multiculturalism, decolonization, and various experiences and histories of diaspora" (Bolaki, 2011: 10-11).

y que nunca ha tenido la valentía de escoger su vida, pues prefirió "dejarse llevar, no hacer resistencia" (Liscano, 2000: 12).

No obstante, a diferencia del héroe de Goethe –máximo representante del género del *bildungsroman*– Vladimir no acepta los consejos de su familia y parece no tener ningún amigo o maestro. La única persona con la que el fugitivo intercambia acerca del sentido de la vida es el Ingeniero –uno de los pacientes del hospital psiquiátrico en el que trabaja en Estocolmo–, y éste resulta ser, paradójicamente, un contramodelo, ya que ha decidido dejar de luchar para tener sitio en la sociedad. Además, los avances de Vladimir al final de su recorrido son muy relativos; siempre queda la duda de saber si acepta realmente "ser él mismo" y si no ha vuelto a huir después de su reunión con Ingrid. De hecho, el narrador se refiere a acontecimientos que tuvieron lugar en un pasado lejano, al situarse en un momento posterior a los hechos. En efecto, si bien la focalización es generalmente interna cuando se trata de su primer viaje a Estocolmo y de su estancia en Barcelona, ésta es externa al principio del relato, cuando el narrador se distancia de dichos viajes de juventud. Así pues, en este *mea culpa*, el replanteamiento de Vladimir resulta ser bastante ambiguo:

> Yo sabía eso. O por lo menos sabía una parte. Ya tenía aprendido lo mío, no era por ahí que me venía todo. Era por alguna otra puerta que el viento me entraba en la sesera. Pero creo que aun conociendo cómo era el asunto, en pleno regreso a Estocolmo igual se me pasó por la cabeza la idea de macharme, a cualquier sitio, por ahí, a ver si en otra parte existía un poco de alivio. (Liscano, 2000: 9.)

Por tanto, no queda claro si el joven volvió, o no, a huir hacia otros horizontes después de haber descansado un momento al lado de Ingrid, una sensación que se agudiza con la estructura cíclica[11] de la novela, que no hace sino resaltar este sentimiento de repetición inevitable.

De todo lo dicho anteriormente, se puede deducir que este relato intenta informar de la migración moderna acercándose a dos tipos de géneros literarios. Se trata del típico informe oficial y de la novela de aprendizaje, otro género literario marcado por el género (social) al ser un relato de crecimiento masculino o de aprendizaje a la masculinidad. Sin embargo *El camino a* Ítaca no copia del todo la novela de aprendizaje ya que su relato migratorio comprende, en varias ocasiones, una retórica distópica. De hecho, a pesar de sus sueños sobre lugares Otros Vladimir se desilusiona con su migración, un desengaño que se percibe en su lenguaje y en su estilo. F. Idmhand habla de humor negro y de un tono sarcástico cuando el uruguayo describe el mundo de los inmigrantes de Estocolmo (Idmhand, 2012). De manera general, caracteriza el estilo de la novela como de realista y despiadado:

[11] En la primeras líneas de su relato, el uruguayo explica que "Ahora estaba volviendo a Suecia" (Liscano, 2000:9), una afirmación que funciona como una prolepsis, que anuncia otro viaje, al que aludirá la diégesis. De hecho, al principio Vladimir cuenta las modalidades de su primera llegada a esta ciudad antes de detallar su vagabundeo transnacional posterior. Por último, la novela se cierra con el sueño del migrante vagabundo de volver a Suecia en tren, tal como se describe en la primera escena.

> Comme toujours, le style témoigne de ces décalages entre les perceptions des uns et des autres, il conforte les oppositions entre les points de vues par un réalisme saisissant, sans métaphores, ni figures d'embellissements destinées à atténuer un effet de « réel » cruel; au contraire, le style amplifie cette réalité et renforce l'effet produit par l'affaissement social et par l'impitoyable « guerre » qui se joue entre les métèques. (Idmhand, 2012: 219.)

Es cierto que el tono es muy a menudo sarcástico y las frases entrecortadas e intransigentes. Vladimir se dedica a criticar de manera virulenta el mundo que lo rodea, y su relato compila numerosos datos negativos: los retratos de sus lugares de vida, de los grupos locales de inmigrantes, o de los conflictos familiares no se quedan nunca a medias tintas, como tampoco lo hacen sus descripciones de las privaciones debidas a la migración y la soledad existencial que experimenta.

A lo largo de esta exégesis, se ha cuestionado la noción de hogar y la dilución entre la esfera pública y privada que, paradójicamente, no permiten la emergencia de nuevas lógicas de afiliaciones, de afinidades y de agrupamientos pragmáticos. A continuación, se ha intentado circunscribir la manera de la que este yo masculino se escribe como cuerpo indeseado en el espacio público para, en última instancia, analizar esta revisión escéptica y antiheroica de la *Ilíada* a través de un informe distópico. El modelo del *bildungsroman* surge como telón de fondo al escribir de la migración, un modelo que, sin embargo, se cuestiona a través de varios mecanismos narrativos. En definitiva, a través de una voz singular, minoritaria y, paradójicamente, intransigente, Vladimir da cuenta de sus peregrinaciones tanto geográficas como interiores, un camino hacia una Ítaca imposible de encontrar si no es dentro de sí mismo.

Bibliografía

BELL Daniel, VALENTINE, Gill. (eds). Mapping Desire: Geographies of Sexualities, Londres, Routledge. 1995

BARTHES, Roland. "Semiología y urbanismo", en *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 257-266 [1970].

BERLAGE, Pauline. "La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez", en L.

GIULIANI, L. Trapassi, J. Martos (eds.) *Lejos es aquí/Far Away is Here*, Berlin: Frank and Timme, 2014, p. 39-58.

BLIDON, Marianne. "Jalons pour une géographie des homosexualités", *Espace géographique*, 2 (37), 2008, p. 175-189.

BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido. 2006

BOLAKI, Stella. *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Amsterdam y Nueva York: Rodopi. 2011

BRUFORD, Walter Horace. *The German Tradition of Self-Cultivation: "Bildung" from Humboldt to Thomas Mann*, Londres: Cambridge University Press. 1975

CAPONE, Stefania. "À propos des notions de globalisation et de transnationalisation", *Civilisations*, 51, 2004, p. 9-22.

CHIAPARRA CABRERA, Juan Pablo. *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano,* Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido. 2011

CRESSWELL, Tim. *Place: a short introduction*, Oxford: Blackwell. 2004

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger, an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Nueva York: Praeger. 1996

DUPUIS, Gilles. "Redessiner la cartographie des écritures migrantes", *Globe: revue internationale d'études québécoises*, 10 (1), 2007. p. 137-146.

GROSZ, Elizabeth. "Bodies-cities", en B. Colomina (ed.) *Sexuality and Space*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992.

HAREL, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montreal: XYZ, 2005.

HOLMES, Amanda. *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2007

IDMHAND, Fatiha. "Carlos Liscano: la torture, l'épreuve 'hors-normes'", en L. Aubague, J. Franco y A. Lara-Alengrin (éds.), *Les littératures d'Amérique latine au XX° siècle: une poétique de la transgression ?*, París: L'Harmattan, 2009, p. 229-241.

IDMHAND, Fatiha. "Heureux qui comme Vladimir... Portrait d'un migrant par Carlos Liscano", en T. Orecchia Havas, N. Giraldi Dei Cas (éds.), *Sujets migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains / Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, 2012, p. 203-233.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Folio, 2011.

LISCANO, Carlos. *El camino a Ítaca*, Barcelona: Montesinos, 2000.

LUGONES, María. "Playfulness, 'World'-Travelling, and Loving Perception", *Hypatia*, 2 (2), p. 3-19.

MUÑOZ CARROBLES, Diego. "Espacios públicos de comunicación: calles y plazas", en E. Popeanga (coord.) *Ciudades en Obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, 2010, p. 87-105.

PEÑALTA CATALAN, Rocío. "El espacio urbano: de la metáfora a la significación", en E. Popeanga (coord.) *Ciudades en Obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, 2010, p. 11-23.

PEÑALTA CATALAN, Rocío. *"La ville en tant que corps: métaphores corporelles de l'espace urbain", TRANS-, 11,* 2011, en línea: http://trans.revues.org/454 *(consulta el 20 de noviembre de 2013).*

ROVIRA, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid: Síntesis, 2005.

SMITH, Neil. "Homeless/global: scaling places", en J. Bird *et al.* (eds.) *Mapping Futures: Local Cultures, Global Change*, Londres: Routledge, 1993.



Allá vamos