Carlos Liscano y Ramiro Sanchiz: un diálogo inverosímil hecho realidad

Juan Pablo Chiappara
Universidad Federal de Viçosa, Minas Gerais / Brasil

"Su labor modifica nuestra concepción del pasado,
como ha de modificar el futuro."
J.L.B.

Las diferentes obras que ha publicado Carlos Liscano se pueden leer en diálogo con un corpus literario que merece su ampliación en relación a lo que se ha hecho hasta el presente momento, ya sea a nivel académico o periodístico. Iniciativas como éstas tienen lugar cada vez más entre los lectores asiduos de su obra y creemos que esa actitud debe ser ratificada y expandida. No pensamos tanto o tan solo en lo que implica su última obra publicada –*Vida del cuervo blanco*– que, como el propio autor lo ha hecho saber, remite a una serie de obras de ficción que homenajea y parodia, gesto que en realidad está presente en toda la producción ficcional del autor. En verdad, nos referimos a una necesidad de asumir un análisis crítico que se deje guiar por las asociaciones que todas nuestras lecturas nos van sugiriendo.

La ampliación que imaginamos requiere revalorar la idea bastante generalizada en torno a la obra de este autor, que ha partido del presupuesto (verdadero) de que Liscano ha escrito desde un lugar particular, en una determinada sociabilidad pautada por hábitos propios. A su vez pensamos que este lugar ha impuesto una precariedad, una dificultad para insertarse en un determinado grupo literario tanto en el ámbito local, regional, como en el global. El hecho innegable de que haya cavado (término que él mismo ha usado) su obra en su peculiar biografía y en su peculiar biblioteca y de que haya tenido unos primeros lectores muy particulares (tan aislados como él, porque todos estaban presos en la cárcel política de la dictadura militar uruguaya), puede haber inhibido, en cierta medida, la posterior tarea de crítica comparada. Lo que proponemos es señalar aproximaciones con obras de autores que han escrito antes que Liscano, pero también, y en particular, con autores que escriben y publican contemporánea o posteriormente a él.

En este texto abordamos nuevas perspectivas dentro de aspectos ya trabajados y ya divulgados por nosotros, como es el caso de la lectura hecha hace algunos años de *La ciudad de todos los vientos* (ver la nota al pie 9 en este texto), aunque lo nuevo –el diálogo comparativo con otra novela de otro autor–, sea, tal vez, lo que permita desplazar dicha lectura hacia nuevos horizontes y, quién sabe, hacia otro tipo de lectores que aún no han tenido contacto con la obra de Liscano. De todas las obras que fueron escritas en el contexto de la reclusión política forzada durante la dictadura militar uruguaya, *La mansión del tirano* es excepcional. Quizás se pueda aproximar esta novela a *El bataraz*, de Mauricio Rosencof, que no fue escrita en la cárcel sino años después. En *La mansión del tirano* es excepcional la huella de Kafka, en particular *El castillo o El proceso* como se ha señalado muchas veces, pero sin que se haya desarrollado claramente cómo: ¿el ambiente?, ¿la poética?. Pero su carácter "carcelario", en términos rigurosos, se disipa aún más si la comparamos, por ejemplo, con *El arco iris de gravedad*, de Thomas Pynchon, cuya prosa delirante, ambiente represivo, tonalidad sarcástica y dimensión claustrofóbica pueden ser comparados con lo que pasa en esta novela de Liscano, incluso en la fragmentación y ausencia de trama única. De modo que la novela de Liscano excede las fronteras de su condición inicial, la que la vincularía exclusivamente a un subgénero y a una condición enunciativa específica como la que todos los lectores asiduos de Liscano hemos señalado reiteradas veces, es decir, la innegable experiencia de la reclusión forzada y de la violencia de Estado perpetrada en una cárcel política donde no se podía escribir y donde el lenguaje debía adaptarse a la represión. De hecho, la violencia de Estado y las consecuencias de las catástrofes individuales y colectivas de todo el siglo XX han marcado la literatura, como en el caso de los autores citados en este párrafo, y han catapultado la aparición de obras estéticas entre las cuales podemos contar también *La mansión del tirano.*

La vertiente testimonial de la literatura de Liscano la encontramos con *El furgón de los locos*, un libro que supone otra manera de dar testimonio con respecto a lo que sus compañeros de cárcel han hecho. Con *El furgón de los locos*, Liscano ofrece una reflexión que es comparable a lo que hizo Primo Levi en *Si es esto un hombre.* Si bien no hay en las letras uruguayas otro ejemplo comparable al de Levi, es de recalcar aquí la mirada aguda con la que Liscano describe la condición humana bajo la influencia del autoritarismo de Estado típico de la Modernidad, y no solo típico del régimen dictatorial uruguayo. Liscano excede lo testimonial y ese "excedente" se debe al hecho de que *El furgón de los locos* asume el influjo de lo ficcional sin que esto suponga lo contrario de lo verdadero. De ese modo, la radicalidad de este testimonio desplazado (en el sentido de que muestra de qué otro lugar se pueden narrar los hechos y las experiencias extremas vividas en la cárcel política uruguaya) se apoya en una experiencia límite de la sobrevivencia y se arrima a la ribera de la imaginación y lo verosímil, algo tan perseguido por el autor a lo largo de sus años de formación e incluso hoy.

En *El escritor y el otro; Lector salteado*, el uso de la autoficción nos parece comparable, y nada descabellado, con el "yo" que construyó Mario Levrero en *La Novela luminosa* o en *El discurso vacío* de una forma lo suficientemente extraña y atractiva (no convencional) para llamar la atención del lector. Levrero construyó una figura del escritor "raro", inclasificable, la que muchos, dentro y fuera de Uruguay, cultivan hoy.

Desde la autoficción, Liscano no queda restringido al habla de un ex preso político, y así quizás logra alcanzar a lectores más allá del Uruguay, o lectores más jóvenes e interesados en obras cuyo contexto es más amplio que aquel que rige el pacto de lectura más evidente. En el caso uruguayo, estos jóvenes son actualmente bastante reacios a la literatura vinculada con la dictadura militar, buscan identificarse con una nueva época marcada por trazos que consideran más afines con su gusto e identidad generacional, o inclusive por razones culturales y hasta de coyuntura social en el Uruguay actual.

Liscano escribió una novela para homenajear a un autor de referencia en su formación: Dino Buzzati y sus obras *El desierto de los tártaros*; "Los siete mensajeros". En *Memorias de la guerra reciente*, una de las cosas que termina haciendo Liscano es "dar testimonio", aunque lo hace en clave, de la contundente reflexión sobre la soledad y la vida en reclusión. El grueso de esta novela puede ser propuesta no solo como una manera de contar cómo se hizo escritor (copiando y reescribiendo lo "dictado" por voces que permanecían en su cabeza luego de lecturas tan itinerantes como inolvidables), sino también como una forma de abordar la temática de la dictadura militar que es comparable a *Estrella distante*, de Roberto Bolaño. Con una novela policial, que recuerda, por su estrategia de composición, a *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, Bolaño elige como protagonista a un oficial poeta y torturador con referencias interesantísimas a los *wargames* y a la ciencia ficción. Liscano es más provocativo: es de recordar que *Memoria de la guerra reciente* fue escrita y publicada inmediatamente después del fin del régimen; con audacia, cuenta una historia cuyo héroe es un militar víctima del poder concentracionario. Aunque los dos autores, Bolaño y Liscano, aborden aspectos diferentes del tema dictadura, el rodeo que hacen es asimilable y en ambos casos, tratan de provocar una reacción en su lector; no sólo narran hechos verosímiles perpetrados por los militares en Chile y Uruguay, sino que también cuentan las consecuencias de esos procesos militares.

Desde el autoexilio, Liscano escribió *El camino a Ítaca*, una novela que también sorprende al lector liscaniano con un protagonista cuyo desarraigo (de la patria chica a la patria grande, en términos uruguayos y latinoamericanos) provoca críticas ácidas hacia esos colectivos. El libro desentona con el discurso más convencional de ese subgénero novelesco, bastante proficuo en América Latina y en Uruguay, que podría ser representado por *La canción de nosotros* o *Días y noches de amor y de guerra*, de Eduardo Galeano. Se podría pensar que la aproximación/distancia de los hechos en cada caso determina la posibilidad de incidir de forma más crítica en el género una vez que éste ha sido establecido. En efecto, recordemos que Galeano escribe en el exilio de la dictadura y Liscano escribe después de la caída del Muro de Berlín, cuando en Uruguay y en América Latina ya se vivía en democracia. *El camino a Ítaca* resulta contestatario en relación con la visión un poco romántica que se tenía del exilio y de los exiliados aún a fines de los años 80, visión que puede ser representada por aquello que tanto nos formó a tantos en ese sentido: la película *Tangos - El exilio de Gardel*, de Pino Solanas, del 1985. Lejos de ese pathos (del cual no cuestionamos la legitimidad para la época), los exiliados de la novela de Liscano están mucho más cerca del personaje exiliado Abel Romero, de *Estrella distante*, un sujeto tremendamente pragmático, ex policía de la época de Allende, un poco alienado y dispuesto a encon-

trar una solución económica para su vida privada, independientemente de cualquier discurso ideológico o de cualquier compromiso con lo que sería la figura mítica del exiliado. El propio Vladimir, protagonista de *El camino a Ítaca*, es un tipo totalmente desarraigado, un exiliado de los años 1990, mucho más desterrado de sí mismo que de un país, desvinculado del colectivo nacional y en franca lucha con su destino personal.

Por último, en el recuento de estas aproximaciones que hacemos entre la obra de Liscano y de autores que han escrito anterior, contemporánea o posteriormente a él, queremos evocar lo que nos han sugerido la lectura de dos libros de Enrique Vila-Matas: *Mac y su contratiempo*[1] y *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*[2] En el prólogo de *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Vila-Matas cuenta cuándo, dónde y cómo empezó a escribir: en el servicio militar, muy joven, en Melilla (no la Melilla donde vivió Liscano, claro), sin nunca haber leído casi nada, cuenta Vila-Matas, y estando completamente ajeno a la literatura, cuenta, situación análoga a la de Liscano, dada la precariedad en la que éste surge como escritor para sí mismo, en la cárcel. Vila-Matas y Liscano deciden hacerse escritores y sentirse escritores incluso antes de haber escrito algo. Esta convicción asumida en condiciones y lugares inverosímiles y ambos castrenses también permite aproximarlos. Recorridos fundacionales diferentes y semejantes al mismo tiempo parecen haber llevado a procesos que condujeron a los dos escritores por recorridos que les han hecho sacar conclusiones semejantes al relacionarse con la espesa selva de la ficción. Leer el prólogo mencionado y leer la novela *Mac y su contratiempo* no puede dejar de remitir a libros como *Memorias de la guerra reciente*, *La ciudad de todos los vientos* y *Vida del cuervo blanco*, por citar estos tres de Liscano. Y esto se debe, creemos, a que lo hecho por Liscano tiene como uno de los pilares clave algo que es central también en Vila-Matas: el elogio de la copia, la repetición, el homenaje, la celebración de lo incorporado, la remisión, lo que, además, postula la búsqueda, posible/imposible, de una voz que desconfía siempre de la imagen que le devuelve de sí el espejo que es el texto que produce. Queda, así, como proyecto a ser llevado a cabo observar cómo influencias distintas en cada uno de estos dos escritores los han hecho llegar a conclusiones muy convergentes sobre una mirada particular y común sobre la forma de hacer literatura, de presentarse y de construirse en sus textos. Jamás se encontrará en Liscano menciones a David Bowie, Bob Dylan, The Beatles o inclusive a tantos y tantos escritores que cita Vila-Matas, pero tampoco hay, por lo menos en *Mac y su contratiempo* (novela en que el tema central es la repetición como forma de hacer literatura) ninguna mención a Samuel Beckett, algo que habría que explorar más en Liscano, en el sentido de entender de qué modo actúa en su obra la repetición como estética influenciada por la obra de este irlandés cuya impronta es clara en la pieza teatral *Mi familia*[3], pero también, por ejemplo, en *El camino a Ítaca.*

Para demostrar de qué manera la obra de Liscano puede ser leída cotejándola con un corpus que podría parecer inverosímil, pasaremos, a continuación, a desarrollar una

[1] Enrique Vila Matas, *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral, 2017.

[2] Enrique Vila Matas, *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

[3] Carlos Liscano, *Ma famille*. Montreuil-sous-bois: Éditions théâtrales, 2001.

lectura comparada de *La ciudad de todos los vientos* con otra novela uruguaya más reciente, *La vista desde el puente.*

La ciudad de todos los vientos[4] es la obra que proponemos comentar aquí como novela que dialoga con la tradición nacional, yendo del surrealismo uruguayo a Onetti en lo referente a la literatura, y de José Gervasio Artigas a José Enrique Rodó, en lo que concierne al espíritu nacional y latinoamericanista. Propone algo que la enfrenta a dicha tradición para cavar su propio espacio en el contexto del pensamiento uruguayo y para encontrar un modo de construir una vida en la Montevideo natal del autor, luego de más de veinte años de ausencia. Concomitantemente, proponemos leer *La vista desde el puente*[5], publicada once años después en Montevideo por un autor treinta años más joven que Liscano, Ramiro Sanchiz, del que no se puede decir que haya sido influenciada por éste (probablemente no), sin embargo, ambas corresponden a una forma nueva, y aún en ciernes, de representar y de releer nuestra forma de entendernos como nación y de colocarnos frente a ella como individuos.

Hacer dialogar a dos autores como Carlos Liscano y Ramiro Sanchiz parece inverosímil en la medida en que ambos quizás concordarían en que sus biografías y sus miradas sobre la literatura nacional y universal difieren tanto como sus proyectos de escritura. No obstante, estos dos autores pueden ser comparados si se piensa en las mencionadas novelas o, por lo menos, en el momento en el cual éstas encuentran a un lector que no puede dejar de relacionarlas. Al mismo tiempo, aproximar dos novelas surgidas a partir de realidades tan diferentes, pero que en algún punto esencial permiten conclusiones tan próximas acerca de la forma como la sociedad uruguaya puede empezar a imaginarse a sí misma como nación, nos hace sospechar que algo fuerte se está gestando efectivamente en dicha sociedad.

La clave de lectura para ambas novelas se desprende de la cuestión de cómo vivir en relación a lo que se sigue llamando la patria. Ambas nos resultan esenciales en el contexto de la sociedad uruguaya contemporánea que, como muchos Estados nacionales, busca reordenar su pasado de forma tal que pueda imaginar un futuro a partir de un nuevo contrato imaginario de identidad.

Tanto la una como la otra nos hacen pensar que, de un punto de vista teórico, se puede asociar la actitud de Giorgio Agamben en su forma de postular la *singularidad cualsea* con lo que ambas novelas manifiestan en el contexto cultural y literario uruguayo. En *La comunidad que viene*[6] –publicado originalmente en 1990– Agamben propone que:

> "[. . .] el hecho nuevo de la política que viene es que ya no será una lucha por la conquista o el control del Estado, sino una lucha entre el Estado y el no-Estado (la Humanidad), la disyunción inseparable entre las singularidades cualsea y la organización estatal." (Agamben, 2006, p. 69.)

No se trata, para Agamben –y así lo creemos también para Liscano y para Sanchiz o, mejor dicho, para las novelas en cuestión–, de apatía o resignación, sino de concebir

[4] Carlos Liscano. *La ciudad de todos los vientos.* Montevideo: Planeta, 2000.
[5] Ramiro Sanchiz, *La vista desde el puente.* Montevideo: Estuario Editora, 2011.
[6] Giorgio Agamben, *La comunidad que viene.* Valencia: Pre-Textos, 2006.

una relación de pertenencia al grupo que se desentiende de categorías. Así me parece que pueden funcionar *La ciudad de todos los vientos* y *La vista desde el puente*, como libros que se insertan en cierta tradición literaria e histórica, que de alguna forma la representan y al mismo tiempo la niegan. Es también en relación a ese punto que estas novelas pueden ser leídas comparativamente.

1

La vista desde el puente, concebida como una ucronía, está publicada por Estuario Editora, un sello del grupo HUM, que desde hace más de una década publica la narrativa escrita en Uruguay por escritores jóvenes y menos jóvenes, pero que no encuentra siempre espacio en editoriales más tradicionales o inclusive en multinacionales. En dicha novela la república uruguaya es el resultado de un desdoblamiento diferente al registrado en la historiografía. Su punto *jonbar* consiste en que Artigas vence la batalla de Tacuarembó (1820) y, en vez de irse al exilio en Paraguay, se convierte en el presidente de una república anfiuruguaya, o sea, extendida a los dos lados del río Uruguay, que ocupa parte de lo que fue la Liga Federal en el siglo XIX –liderada efectivamente por Artigas antes de 1820–, en particular por las provincias argentinas de Corrientes y el actual Uruguay, habiéndose perdido las otras provincias, Córdoba, Entre Ríos y Santa Fe, en favor de Juan Manuel de Rosas y el territorio de las Misiones a favor de Rio Grande del Sur. Lo que la novela plantea es un posible desdoblamiento histórico y político bajo esas condiciones en las cuales Artigas se hubiera visto efectivamente conminado a gobernar un Estado, a trabajar efectivamente en el campo político de la constitución de las instituciones que edificarían al país y eso en un contexto ideológico como el del siglo XIX, es decir, pautado por el darwinismo en los más variados ámbitos del conocimiento y la política, y por la dicotomía civilización y barbarie, explicitada por Domingo Faustino Sarmiento y asumida, por ejemplo, por el poeta Juan Zorrilla de San Martín en el poema narrativo *Tabaré,* luego elevado a obra fundacional en la primera mitad del XX.

El personaje Federico Stahl viaja de Montevideo (la capital del sur y étnicamente blanca) a Corrientes (la capital del norte de ese Uruguay novelesco y étnicamente indígena) para ocuparse de un legado de su padre, quien habiendo sido un historiador reconocido en la academia correntina, se ha suicidado. Le cabe al hijo terminar una investigación en curso y publicar los descubrimientos que el padre estaba realizando, los que revelan una Orden secreta y fanática (dirigida desde las esferas del poder estatal) que estaría eliminando a todos los indios charrúas de forma brutal (los cuales en esta ucronía no fueron exterminados, tal como ocurrió durante el primer gobierno republicano uruguayo, en 1831). Dicha orden estaría directamente vinculada a raíces ideológicas artiguistas, movimiento que, en la novela, utiliza como símbolo identificador una svástica originaria de la India, ubicada en el centro de una estrella de cinco puntas, símbolo que circuló en Occidente a partir de la segunda mitad del XIX, a instancias de Madame Blavatsky[7].

[7]Helena Petrovna Blavatskaya, una de las gurús del Modernismo Hispano-americano, quien divulgó, en el marco de la Teosofía, una supuesta teoría oriental sobre la existencia de razas superiores e inferiores, creencia que contribuirá a desembocar, nada más ni nada menos, que en la ideología nazi, ápice del nacionalismo de Estado moderno.

Por haber sido publicada en 2011, año en que el Uruguay decidió inusitadamente festejar su bicentenario (algo que muestra muy bien el interés oficial en reordenar el pasado y el presente a través de una reinterpretación –legítima, pero no "natural"– de la Historia), algunos lectores han dicho que la novela es oportunista, ya que la fecha elegida por el *stablishment* uruguayo está vinculada al inicio del liderazgo de José Artigas en torno a las luchas de independencia que se propagaron por toda América hispánica a partir de 1810, año que determinó el bicentenario en el resto del subcontinente, celebrado en 2010. Pero la lectura de estos críticos habrá sido lo suficientemente superficial y prejuiciosa como para ver en la novela un ejercicio gratuito de ficción, lo cual en sí ya sería un logro, porque la ficción es buena. Pero lo cierto es que no se escribe una novela como esa (con la preparación e investigación que le supuso al autor) por el simple hecho de celebrar o de aguar una fiesta. Un buen escritor hace otra cosa. Un escritor escribe porque tiene que escribir y de un lector se espera que lea lo más despojado de prejuicios posible.

De hecho, despojados de prejuicios (o quizás con otros que alguien nos podrá señalar), es legítimo afirmar que *La vista desde el puente* no es una ficción más arbitraria en su forma de imaginar la historia, por ejemplo, que *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín, obra fundacional de la nacionalidad imaginada uruguaya, publicada en 1888, y tomada luego en el siglo XX por el Estado para *hacer patria* en las escuelas. ¿Qué tiene que ver de hecho este largo y fantástico poema narrativo de Zorrilla y su consecutiva mitificación del indio con el histórico genocidio charrúa perpetrado por la primera generación republicana uruguaya al mando de Don Fructuoso Rivera y con el sentimiento nacional que se quería diseminar y diseminó hasta la segunda mitad del siglo XX con bastante éxito? Hoy por hoy, sobre todo para las nuevas generaciones, y del punto de vista del imaginario, creemos que casi nada. Pero del punto de vista estrictamente histórico, casi nada tampoco. Esta obra se justificaba plenamente en su contexto cultural y en las décadas siguientes, cuando se creía en lo que figuras del porte de un Andrés Bello, un Bartolomé Mitre y un Eduardo Acevedo Díaz tenían como verdad. O sea que las nuevas repúblicas americanas precisaban elaborar obras narrativas más que de corte historiográfico para afianzar el sentimiento nacional tan querido y tan codiciado a fines del XIX[8]. Por eso, y por otros motivos que no cabe analizar aquí, en los últimos 60 años, grosso modo, *Tabaré* se convierte cada vez más en una mentira, si se lo compara con la recepción popular que la daba casi como historia trastocada por lo mítico.

Al contrario de *Tabaré*, la novela de Sanchiz, al postular ficcionalmente una historia posible, mezclada con hechos acaecidos –aunque sin la pretensión de borrar la memoria guardada a lo largo de doscientos años de vida republicana–, apunta hacia el interés de pensar en una nueva forma de seguir construyendo esa comunidad que se aglutina bajo el adjetivo *oriental*, lo cual llevó probablemente a Liscano a hablar de "el país que no existe" en la novela que aquí nos ocupa –*La ciudad de todos los vientos*–, tal vez (aunque no solamente) porque *oriental* y *Uruguay* no son propiamente el nombre de un país, sino la localización geográfica de un territorio en relación a ese río. Es

[8]Epoca marcada por un deseo de erguir naciones lo más fuertes posible y muy demarcadas del punto de vista territorial e identitario entre sí, algo que comenzaría a poder ser revisto en Occidnete después de la experiencia del nazismo y de la segunda Guerra Mundial.

en la encrucijada que suscitan estas cuestiones que tanto la ficción de Sanchiz como la de Liscano pueden recuperar su carácter de discurso portadores de verdaderas preguntas que vuelvan inteligible la historia, señalen contradicciones y aligeren el pasado excesivamente nacionalista para pensar el porvenir.

Efectivamente, al leer *La vista desde el puente* nos damos cuenta de que no es la primera vez en los últimos años que un escritor uruguayo se mete con el mito nacional artiguista y propone una perspectiva nueva, personal, pero que seguramente revela inquietudes sociales que trascienden a los propios escritores. En la novela *La ciudad de todos los vientos*, publicada en el año 2000, Carlos Liscano se propone algo que a nuestro modo de entender hacía esperar que un libro "como" el de Sanchiz fuese escrito y publicado en Uruguay. Liscano, luego de trece años de cárcel política y diez de vida en Suecia, vuelve a radicarse en Uruguay, pero no lo puede hacer sin su (y en su) novela de regreso –como la he bautizado en otro lugar[9]–, donde deja claro –para él y para los demás– en qué (y con qué) condiciones vuelve a su país de origen; la principal de esas condiciones, según nuestra lectura, es provocar al culto del mito artiguista y armar una mitología personal con un fuerte trasfondo del Onetti de *La vida breve* y "Un sueño realizado". Ese regreso, pautado por la recurrencia de un fragmento de *El Pozo*, había incubado en la anulación de la identidad uruguaya que Vladimir, protagonista de su novela *El camino a Ítaca*, había cargado por su periplo de meteco en Europa. Si Liscano escribe dos novelas para volver, la impresión que se tiene al leer *La vista desde el puente* es la misma, es decir, que Sanchiz debió escribirla como un ladrillo más de ese patchwork o gran mosaico que es su obra actual (el Proyecto Stahl). En definitiva, Sanchiz y Liscano parecen decirnos: éste es nuestro Uruguay o nuestro Uruguay puede existir a partir de acá, o sea, de una condición regida por el discurso ficcional que establece parámetros para la vida en sociedad.

Y sin embargo, los puntos de partida para cada uno de ellos son bastante diferentes y diferentes son los elementos que componen sus novelas, a no ser por el hecho de proponer una reflexión sobre la reelaboración de lo nacional en torno a una crítica de un punto simbólico neurálgico: la del mito artiguista. Al hacerlo, las preguntas implícitas que traen estas narrativas nos obligan a interrogarnos sobre nuestra forma de relacionarnos con lo nacional y nos llevan a rever lo domesticadas que están ciertas formas de constituirse a sí mismo en un pequeño héroe cuando cada uno se mira en el espejo Artigas, algo aprendido y que parece natural, algo que ni siquiera se nos enseña, ya que sobrevuela "etéreamente" el espacio sociocultural uruguayo, como bien lo hace notar Liscano cuando pregunta en la novela en cuestión si alguien ha contado la cantidad de bustos e imágenes de Artigas que están diseminadas en el territorio uruguayo, casi invisibles y, al mismo tiempo, ubicuas, mucho pero mucho más que el busto de Marianne en Francia, por ejemplo. Y es interesante observar también que las dos repúblicas "contra" las cuales se forjó la república uruguaya (Argentina y Brasil[10]) adoptaron como símbolo de la nación a *Marianne*, la cual no tiene ninguna importancia en el imaginario de las sociedades brasileña y argentina actuales. En contraste con sus vecinos, el caso Artigas en Uruguay llama aún más la atención. Un artículo

[9] *Ficciones de vida: la literatura de Carlos Liscano*, Montevideo: Ed. Caballo Perdido, 2011.

[10] Aunque en Argentina el símbolo no lleve el nombre de Mariana, se trata de una figura femenina de túnica y gorro frigio que remite naturalmente a la Marianne francesa.

sobre la lectura que se ha hecho en la sociedad uruguaya desde mediados del XIX hasta el presente sobre Artigas y su incidencia en el imaginario nacional, publicado en 2014 en la revista uruguaya *Lento*, por un historiador jovencísimo, muestra que el tema Artigas está lejos de ser agotado y sigue inquietando a las nuevas generaciones, cuya comprensión, por lo menos a juzgar por el artículo, consigue ganar en lucidez y se aleja de la idolatría y del fanatismo[11].

2

Es preciso, a su vez, que la lectura de *La ciudad de todos los vientos* sea contextualizada en la obra en general de Liscano. Lectores primerizos de dicha obra pueden estar interesados en saber que la misma está absolutamente atravesada por la experiencia de la represión estatal. Hablar de una y de otra es hablar de los últimos cincuenta años de la historia uruguaya. Liscano nació en 1949 y a fines de los años 1960 entró al MLN, grupo armado fundado en 1963 cuyo objetivo era llevar el país a una revolución que instaurase un gobierno de izquierda. Una de las finalidades de esta organización era "nacionalizar el país", el que estaría siendo desnacionalizado por la entrada de intereses económicos extranjeros. Es importante resaltar, a su vez, que buena parte de la legitimidad que obtuvo la Dictadura militar se debió al argumento que expresaba la necesidad de defender la nación y el Estado de la injerencia de intereses extranjeros, en particular de la Unión Soviética y del Comunismo. En nombre de esto, se entró en un régimen de terror para defender la nación, para defender, también, el legado artiguista.

Desde 1972, cuando Liscano tenía veintitrés años e iba preso, hasta 1996, pasaron veinticuatro años en que Liscano vivió fuera de la sociedad uruguaya. La novela *La ciudad de todos los vientos* marca su regreso a casa y es el "cierre" de ese ciclo. Como escritor, cava en ella la posibilidad de reinstalarse en su país de origen, algo que es mucho más difícil de lo que se supone para cualquiera, pero todavía más para alguien que ha pasado por trece años de cárcel política y diez en un mundo tan extranjero al Uruguay como lo es Suecia. Vuelve y lo hace con una novela en la que el título del primer fragmento provoca ese estado de alerta necesario que el escritor parece reclamar del lector: "De la alegría de haber nacido en el país que no existe." Para volver, Liscano se dedica a escribir una novela que forja una identidad particular, de resistencia, que le permita identificarse con una memoria afectiva, mucho más que con un territorio nacional o con figuras canónicas del Estado. De hecho, a lo largo de la novela, el narrador ambiguo ironiza recurrentemente sobre varias de esas figuras, en particular sobre el culto laico que se le rinde al prócer nacional José Gervasio Artigas.

Hecha de fragmentos, la novela va tejiendo un espacio laxo y flexible donde su narrador, C, pueda asentarse nuevamente como uruguayo, pero de una manera nueva. En ella hay varios elementos que constituyen un mapa de la memoria afectiva de Liscano, sobre la cual yergue la estructura general así como el itinerario biográfico del escritor. Esos tópicos se presentan como puntos aparentemente aislados en el falso (no verdadero) y ficticio (otra forma de lo verdadero) caos de la novela, pero, al ser ligados, revelan una toma de posición discursiva que oscila entre el rechazo y la

[11] Ver el artículo "Otro Artigas siempre", de Santiago Delgado, *Lento*, Montevideo, Nº 15, Junio 2014.

aceptación de segmentos de la cultura nacional uruguaya. Retazos de referencias históricas y literarias van siendo diseminados como minas bajo la superficie del texto, los cuales corresponden a jirones de voces que hacen mención a obras del canon histórico y literario o a personajes históricos, o literarios o incluso a amigos del autor: el mencionado José Gervasio Argitas, Fructuoso Rivera, José Enrique Rodó, Isidore Ducasse, Jules Supervielle, Jules Laforgue, Juan Carlos Onetti, Díaz Grey, Felisberto Hernández, Mario Benedetti, Oscar Brando, por mencionar solo a los uruguayos.

La ironía lanzada contra la figura de Artigas, se ve compensada por la acogida de Onetti, el elegido como punto de referencia fundamental para el regreso, o sea, nadie menos apegado a lo nacional, si pensamos que siempre rehusó regresar a su tierra natal y prefirió morir olímpicamente en el exilio madrileño, pero también si pensamos en su obra y en esa Santa María que se degrada, corroída por el tiempo y sobre todo por los hombres en la novela *El astillero*. Al mismo tiempo, la novela de Liscano termina haciendo hincapié en el viento y el mar, con lo cual el autor elige elementos de la naturaleza que marcan lo cotidiano en Montevideo y que le permiten reconocer su lugar de origen, así como anhelarlo nuevamente. Para asentarse de nuevo en su tierra precisaba que ésta le diese la garantía más importante que reclama aquel que ha vivido encerrado primero en una celda y luego en su obra: la libertad. Creemos que Liscano hoy lo ha conseguido y curiosamente sin quizás haberse convencido del todo de que *La ciudad de todos los vientos* es una buena novela o una novela acabada, tanto cuanto lo puede ser una novela.

Creemos que escribir *La ciudad de todos los vientos* le permite a Liscano forjar un nuevo imaginario que disiente con la versión oficial de la historia. Es posible concluir que en ella asume una toma de posición y de palabra que se opone a la manera mediante la cual el Estado nacional soberano uruguayo ha sido construido discursivamente desde su fundación. A su vez, como es necesario reconocer que no es posible desentenderse por completo de la fuerza de gravedad que emana de lo nacional y negarlo categóricamente, la novela permite pensar en otras posibilidades.

Lo mismo se puede deducir de la lectura de *La vista desde el puente*, es decir, se puede hablar de un deseo de *ser* dentro de un afuera, en un umbral en el cual los límites fronterizos clásicos tienen la consistencia de una aureola, como dice Agamben en *La comunidad que viene.* Es también eso lo que se ve desde Uruguay cuando se levanta la vista. Somos una soberanía política enclavada en una región cultural con la cual nos identificamos, siguiendo un poco, quizás, algo que nos vincula a nuestro origen y formación. Lo que habría que entender es que esto es un capital rarísimo en un mundo dividido por odios de distinto tipo –racial, religioso, cultural, lingüístico–, que llevan a creer en la solución del Estado Nacional cuando aún no existe y lo reivindican como un derecho que conduciría a la libertad. En ese sentido, Uruguay cuenta con un capital cultural que trasciende lo meramente político o la realidad económico-arancelaria de la integración regional. Hay en la sociedad uruguaya algunos atisbos de que queremos construir un país diferente al modelo salido del proceso de la construcción de los Estados nacionales modernos, cuyo ápice en el siglo XX fueron el Tercer Reich, Franco, Mussolini, Stalin, las dictaduras militares y los personalismos, sin contar la forma como actualmente los Estados nacionales aún se aferran a su particularidad para

enfrentarse a través de guerras ideológicas, religiosas y económicas a sus rivales. *La vista desde el puente* y *La ciudad de todos los vientos* son, según nuestra lectura, uno de esos atisbos de deseo de cambiar el valor de lo nacional heredado de la Modernidad. Estas novelas abren la posibilidad de que se asuma la condición de frontera y de hibridez o mestizaje nacional que aporte una forma de diversidad y de apertura hacia la diferencia que no suelen caracterizar a los dos sólidos y autorreferenciales estados que son sus vecinos.

3

Es preciso decir también que, a pesar de lo propuesto hasta aquí, la lectura comparada de *La ciudad de todos los vientos* con *La vista desde el puente* puede resultar tanto más insólita cuanto que en muchos otros aspectos las dos novelas se amparan en lecturas distintas de tradiciones literarias comunes, así como también reclaman influencias de linajes ficcionales diferentes.

En concreto, la novela de Sanchiz se sitúa en la línea de lo fantástico y de la ciencia ficción, campo que su autor se esfuerza por describir/crear en Uruguay, a partir de su trabajo como crítico y, sobre todo, en sus propias novelas. En ese sentido, Sanchiz trabaja arduamente para construir una tradición que adopta a Mario Levrero como una de las referencias literarias nacionales clave, así como a Isidore Ducasse, Jorge Luis Borges, pero también a H. P. Lovecraft, a Philip K. Dick, entre otros, todos presentes de algún modo en la novela en cuestión, ya sea como personajes (el detective Varlotta, el asesino en serie Ducasse), ya sea a través de menciones y/o influencias declaradas o implícitas, como en el caso de los otros autores citados. En este sentido, Sanchiz siente la necesidad de armar una tradición en la cual el *establishment* de su país pueda leer y concebir a un autor de ciencia ficción, dada la poca importancia que las letras uruguayas le han dado a este género[12]. Es también por esto que *La vista desde el puente* se vuelve contestataria, por el ambiente raro, que la vuelve inclasificable, por los narradores que incorporan la cuestión de la identidad nacional y del mito artiguista así como en *La ciudad de todos los vientos.* Es efectivamente en esta tradición de lo inclasificable que, muchas veces, encaja la obra de Liscano (pensemos en *La mansión del tirano*). También sabemos, porque el propio autor lo ha dicho, que es posible encontrar sus bases en el ubicuo Jorge Luis Borges, pero también en Robert Musil, en Samuel Becket o el propio Franz Kafka, como ya hemos mencionado, así como Onetti u otros como Melville o Buzzati.

Por otro lado, si pensamos en lo contestatario que tanto la novela de Liscano como la de Sanchiz arrastran consigo, también debemos señalar influencias y reacciones diferentes de ambos autores.

Primero es necesario entender que los años 60, en Uruguay y en el mundo, corresponden no solo al surgimiento de una cultura contestataria y de protesta vinculada a movimientos y partidos de izquierda que se enfrentaron en el plano político e ideológico con el poder establecido, sino que también corresponden al surgimiento de otra cultura contestataria (que se entremezcla muchas veces con la anterior, pero con la

[12] Recomendamos en este sentido leer los ensayos de Pablo Dobrinin publicados en la revista argentina en línea *Axxón*.

cual también a veces entra en conflicto), la representada por una contracultura que demanda libertad, paz, amor, sexo, drogas y rock and roll, así como se conmueve con la cuestión de los viajes espaciales. En Uruguay, como en todos lados, ambas corrientes fueron reprimidas por lo menos desde el gobierno de José Pachecho Areco, pasando por el de Juan María Bordaberry y luego por la dictadura, pero cabe precisar que en el Uruguay la primera vertiente mencionada de lo contestatario estuvo sin duda más representada que la segunda. [13]

Así, lo contestatario en Sanchiz suele llegar filtrado por una lectura particular de la contracultura de los años 60 de la cual filtra como elementos esenciales los sedimentos que deja la cultura del rock en su sentido amplio, pasando por el rock progresivo, el punk, el post punk y llegando al metal de los años 1990, extrayendo de todo ello un comportamiento estético y ético frente a la sociedad y a los valores establecidos que podemos entender como el substrato de una mirada que el autor echa desde otro lugar de lo libertario y de la protesta. Pero es necesario entender, a su vez, que si a Carlos Liscano se lo puede relacionar con otra tendencia contestataria, la más política, también habrá que hacerlo con la debida precaución de mencionar y comprender que éste se ha dedicado también en su obra –y reflejo de eso es *La ciudad de todos los vientos*– a rever algunos aspectos de ese discurso enarbolado por las izquierdas latinoamericanas post Revolución Cubana, como se ha dedicado a reverlos en sus decisiones personales, ya desde 1975, preso en el Penal de Libertad[14]. Aunque ambos autores tengan una relación diferente con ese período clave de la historia del último medio siglo, es el resultado de una mirada crítica en cada caso propia lo que lleva dos obras diferentes a encontrarse en un punto común esencial por rever y volver a pensar el papel que juega en la identidad nacional la figura central de José Artigas.

Sanchiz, como Liscano, busca deconstruir (aunque con presupuestos diferentes) ideas más o menos establecidas como nuevas verdades más o menos indiscutibles que empezaron a imponerse en la sociedad uruguaya a partir de ese seísmo político que significó la organización de la izquierda en la década del 60 y su institucionalización a principios de los 70 con la fundación del Frente Amplio. A su vez, Liscano, como Sanchiz, en su novela amenaza el statu quo del Uruguay de derecha pero también de izquierda al desestabilizar una figura tan incuestionable como la de Artigas; pero Liscano, al hacerlo, consigue interrogarse sobre algunas ideas que en algún momento fueron centrales para sustentar su actividad de guerrillero en la clandestinidad. En ese sentido, reorganiza literariamente su pasado al mismo tiempo que desestabiliza verdades esenciales para la izquierda que se forjó en los años 60 y que desembocó en la fuerza política más influyente en el Uruguay actual, el Frente Amplio. Sanchiz, por su parte, al cuestionar el mito artiguista, al imaginar un juego ucrónico que desestabiliza en la ficción algunas ideas dadas como naturales y espontáneas sobre la heroicidad del llamado padre de la patria, lo hace desde una poética que busca ser influenciada por esa contrapartida contestataria algo olvidada en el Uruguay institucional de hoy,

[13] Vale la pena consultar el libro *Ideación/Psiglo*, de Luis Fernando Iglesias, publicado por Estuario Editora, en Montevideo en 2018, en el cual se puede entender, aunque parcialmente, de qué modo estas dos vertientes contestatarias se relacionan antes de la dictadura en Uruguay.

[14] Liscano ha hablado varias veces de esto. La última vez que lo hizo públicamente, hasta donde sabemos, es en la entrevista que le realizó Ana Cecilia Olmos, publicada en Carlos Liscano. *La literatura pertenece a la lengua*. Colección Cuadernos de recienvenido. São Paulo: USP, 2013, p. 14-15.

la llamada contracultura de las dos décadas mencionadas, la cual fue también una corriente estética y de valores que atacó el buen comportamiento burgués, sus gustos y sus prejuicios. También lo hace desde una narrativa fantástica y policial que desafía al realismo preponderante en la tradición literatura uruguaya.



Son rovos no solo son sovornos