



LA ESCRITURA OSCURA Y LA BÚSQUEDA DE LA SUBJETIVIDAD LECTORA. UNA CONVERSACIÓN CON CARLOS LISCANO.

Giuseppe Gatti Riccardi

(Università degli Studi Guglielmo Marconi – Università della Tuscia)

La escritura de Carlos Liscano (Montevideo, 1949) es un acto de fuerza, una tensión que pugna contra otra, en un *agon* continuo entre el deseo de expresarse por la escritura, la conciencia de la dificultad del acto de creación artística (y literaria en particular), y el deber ético (en primer lugar hacia sí mismo) de no perder una cierta memoria de la Historia y de la historia personal. En el intento de compaginar estas exigencias variadas, la literatura de Liscano se caracteriza por una modalidad discursiva que se aleja tanto de las retóricas militantes como del mero propósito de denuncia.

Se trata de un equilibrio que se puede apreciar de forma cabal solo si se intenta un acercamiento a la extensa producción literaria del escritor montevideano a través de una (re)lectura de los años setenta y ochenta del siglo XX hispanoamericano y de su interpretación histórica y sociopolítica; es decir, se hace necesario leer esa etapa no solo como una fase prolongada de represión en los campos social, político y cultural, sino también como un periodo histórico en el que las modalidades de desterritorialización de la cultura se desdoblaron: por un lado, surge una producción escrita desde el exterior geográfico (desde el exilio territorial), como efecto de la diáspora posterior al Golpe de Estado de 1973 y de la instauración de la dictadura militar que perduró hasta 1985. Y por otro lado, se coloca la escritura de los intelectuales que vivieron la experiencia del *insilio*, o de aquellos que decidieron poner fin a su vida diaspórica, y regresar al reprimarse la democracia en el Uruguay. La escritura de Liscano abarca ambas dimensiones y en ella se refleja sin cesar el eje de las preocupaciones estéticas y conceptuales del artista: el problema de la creación, como ejercicio mediante el que el escritor intenta comprenderse, descubrir quién es.

A partir de estas premisas, es posible identificar, en el amplio apartado ficcional que caracteriza su obra, una tríplice repartición; un primer nivel que incluye las siguientes novelas: *Memorias de la guerra reciente* (1988), *La mansión*

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

del tirano (1992), *El camino de Ítaca* (1994), *La ciudad de todos los vientos* (2000), *El furgón de los locos* (2001), *Vida del cuervo blanco* (que se había publicado primero en Francia, en 2011, con el título de *Vie du corbeau blanc*). Un segundo nivel abarca la cuentística, de la que forman parte las siguientes recopilaciones de relatos: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *Agua estancada y otras historias* (1991), *El charlatán* (1994), *Ejercicio de ventriloquia* (2011). Finalmente, el tercer nivel de la producción ficcional del escritor se completa con unas recopilaciones de historietas: *El Tarumba* (2003) y *Nulla dies sine línea*, (2006), a las que se añade *La libreta negra*, un texto que reúne bocetos, y pruebas con distintos materiales que el escritor realizó entre 2003 y 2008 precisamente usando como soporte una libreta negra, siguiendo la línea de otra publicación con dibujos como *Es al ñudo rempujar*.

La entrevista que sigue es el resultado de una serie de conversaciones que tuvieron lugar, en parte, en cafés montevideanos durante el verano austral y, luego, gracias a intercambios mantenidos por correo electrónico.

GGR - La lectura y el análisis de tu obra de ficción muestran cómo el papel que desempeña el sueño es importante en tu literatura y su uso frecuente (es suficiente pensar en una novela como *La mansión del tirano*, o en cuentos como «La puerta» o «La historia interminable») ¿Has vuelto a reflexionar desde una mirada racional sobre el rol y el peso de lo onírico en tu narrativa?

CL - Ni siquiera me había dado cuenta de que he recurrido a los sueños en mis trabajos. Si lo hubiera notado me habría preocupado, porque siempre me molesta repetir el mismo recurso. Nunca me interesó el mundo de los sueños ni el psicoanálisis. Hace poco tomé conciencia de que he narrado sueños. Y desde hace un par de años, no sé si debido a la edad o a algunas experiencias personales o a ambas cosas, he empezado a anotar algunos sueños. Sin ningún fin literario, solamente para tratar de atrapar eso que pasa en la cabeza sin que uno se lo proponga. Hay algo fascinante en darse cuenta de que mientras duerme uno inventa hechos, paisajes, personas, diálogos que no tienen relación directa con la vigilia. O que uno supone que no la tienen. Es fascinante y atemorizante. Otra cosa: hay una técnica, o quizás solo es un modo, de contar un sueño. En español se usa el pretérito imperfecto, lo que le da al relato una vaguedad que me gusta como lector.

GGR - Más de una vez afirmaste que el lector, como destinatario del texto de ficción, busca y pretende, en la lectura, lo difícil. ¿No crees que puede darse (o acaso consideras que ya se dio) un conflicto entre, por una parte, el éxito

comercial de un texto literario y, por otra, esta búsqueda de lo arduo que el autor lleva adelante para satisfacer a (una parte de) sus lectores?

CL - Cuando he dicho algo así me refería a mí como lector. No me gusta que una novela me cuente todo. Tiene que haber algo subyacente que me haga dudar, que me haga esforzarme para entender. Y es mejor si al final no lo entiendo del todo. Eso me pasa con «Los siete mensajeros» de Dino Buzzati. Lo he leído muchas veces, lo he estudiado, he hecho cálculos absurdos para saber cuántas veces cada mensajero parte del campamento del príncipe para ir a la capital del reino, y sigo sin comprender qué es lo que Buzzati propone. Eso me fascina. Por otro lado, es claro que lo *difícil* puede hacer menos comercial un libro, pero cabe preguntarse para quién es difícil. Hay novelas muy simples que me sería imposible leer. Hay cuentos de Kafka que son no solo de fácil lectura sino muy breves. Pero allí se esconde el arte, en su aparente simpleza. Kafka es maestro en decir lo que no está diciendo. Es un escritor *sospechoso*. Intuimos que nos quiere contar otra cosa que la que está contando, pero no sabemos cuál es. Ahora, sería ridículo proponerse escribir un texto arduo por el solo afán de que su lectura resulte difícil o para satisfacer a un grupo específico de lectores. La escritura que me interesa como escritor es necesariamente oscura, pero no tiene por qué ser difícil. Repito el ejemplo de Kafka y Buzzati.

GGR - Hasta hace veinte años el público europeo y norteamericano les exigía a las novelas escritas en América Latina que fueran «auténticamente latinoamericanas»; esto podía impactar negativamente, en términos de éxito comercial y de crítica, en ciertos escritores hispanoamericanos menos ligados a lo típicamente autóctono. ¿Cómo viviste, como escritor, esa etapa?, y ¿cómo ves el próximo futuro de la recepción de la narrativa del Nuevo Continente?

CL - Llegué a Europa en 1985, a Estocolmo. Era un provinciano, no solo porque fue la primera vez que viajé fuera de Uruguay sino porque, además, acababa de salir del aislamiento prolongado de la cárcel. Me sorprendió la atracción que muchos europeos sentían por lo folclórico de América Latina. Eso se manifestaba también en la difusión y recepción de la literatura, que se limitaba a cierto tipo de obras vinculadas al realismo mágico, a los epígonos de García Márquez, obras sobre dictaduras y dictadores legendarios. En Suecia no eran conocidos Borges, Onetti, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández. No eran conocidos porque no se editaban. Se difundía un tipo de literatura que, en mi opinión, tendía a remachar el clavo de los prejuicios hacia lo latinoamericano. Con ironía me preguntaba si yo sería auténticamente latinoamericano. Me crié al lado del puerto de Montevideo, en un barrio de inmigrantes italianos, españoles, rusos, polacos, lituanos, armenios, alemanes, griegos, turcos. ¿Qué tenía yo que

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

ver con la cultura andina, con la selva, con la vida en las minas? ¿Qué cosa mágica puede pasar en una ciudad como Buenos Aires, donde la gente corre todo el día para ganarse la vida? Me pasaron cosas insólitas. Una agente literaria alemana se ofreció para representarme. Cuando leyó mis libros me dijo que lo lamentaba, pero que ella se ocupaba de literatura latinoamericana. Una francesa, cuando se enteró de dónde soy, me dijo que Montevideo no es una ciudad latinoamericana. Es cómico, pero cuando las situaciones se repiten acaba molestando. ¿Qué hay que hacer para ser auténticamente latinoamericano? ¿Cómo hay que ser? Me molestaba que la prensa europea se ocupara siempre de catástrofes, huracanes, terremotos, narcotráfico dictaduras. Como si en América Latina no pasaran otras cosas. Eso, creo yo, empezó a cambiar en Europa a principios o mediados de los años noventa. Y sospecho que empezó a cambiar en la academia, en las universidades. Un crítico y docente sueco me dijo que Onetti era más representativo de la realidad de América Latina que muchos autores que recurrían al realismo mágico. Se refería a que la obra de Onetti describe los conflictos pequeños, íntimos, del habitante de las ciudades. La mirada marcadamente política de la crítica literaria europea sobre la producción latinoamericana cambió de punto de vista, se enriqueció, empezó a ver no solo la anécdota sino también la complejidad de la creación, los antecesores de los autores, los antecedentes de las obras. Había en la antigua crítica una cierta inocencia. Las editoriales publicaban lo que creían que al lector común le interesaba, lo folclórico, y así el asunto se retroalimentaba. Los editores publicaban lo que se vendía, y cuanto más se vendía, más publicaban lo folclórico. No creo que eso vuelva a repetirse porque nadie regresa nunca a la inocencia. También, creo, influyó otro factor. Después del 89 el interés por los asuntos de América Latina decreció. En Europa el interés se trasladó, con lógica, a los problemas del Este de Europa.

GGR - *La mansión del tirano* nació como una novela construida sobre la base de tu rechazo a la palabra y de tu convicción acerca de la inutilidad del conocimiento científico debido a la imprecisión de la palabra como su vehículo de transmisión. Hoy, 35 años después de la escritura de aquella novela iniciática, ¿cómo te ubicas frente a esta convicción?

CL - Mi rechazo a la palabra era resultado de las condiciones en que vivíamos. Aislado en una cárcel militar, aislado del mundo, del Uruguay y de los otros presos, sin ninguna actividad práctica para hacer, consagrado dieciséis horas por día a pensar en soledad, la duda sobre el lenguaje parece natural, o por lo menos a mí me parece. Esa etapa, que no fue sin sufrimiento, me llevó a reflexionar sobre el lenguaje. Una reflexión primitiva de un individuo joven, sin mayor

formación y aislado, pero reflexión al fin. Es cierto, dudaba no solo de lo que se decía sino también de la capacidad de la palabra para dar cuenta de la realidad y también dudaba del conocimiento científico. Fue importante para mí porque me llevó a estar siempre alerta, buscando la subjetividad en todo lo que leía. Hasta en los libros de matemáticas el autor no escapa a su subjetividad. Incluso llegué a rechazar el lenguaje como juego. Me parecía poco serio jugar con la palabra. Eso me lo sacó de la cabeza Émile Benveniste. Aprendí que la palabra tiene una dimensión lúdica que es, en definitiva, su aspecto social, el más usado para comunicarse. Yo quería que todo lenguaje transmitiera cosas objetivas. Con Benveniste aprendí que eso no solo no es posible sino que tampoco es deseable. Hoy las dudas acerca de la palabra subsisten, pero ya sin la radicalidad de aquellos años juveniles. Me sirve solo para estar alerta.

GGR - Corrientes estéticas como la estilística estructural y la estilística de la recepción sostienen que el objetivo del autor es realzar ciertos rasgos ante el destinatario de la obra (el lector), y que «el autor es extremadamente consciente de lo que hace porque está preocupado por el modo en que quiere que se descodifique su mensaje»; ¿qué peso tiene en tu obra, en el momento en que la elaboras, la variedad de posibles interpretaciones por parte del destinatario?

CL - He leído algo acerca de eso y no acabo de entenderlo. Yo escribo como puedo, cuando puedo, no estoy pensando en algo tan complicado como la posible decodificación que hará el lector. A veces he puesto cosas en mis textos que me parecían genialidades y nadie se dio cuenta. Es claro que no eran genialidades sino tonterías más. Por otra parte, las interpretaciones de una obra son impredecibles. Una obra de teatro mía (*Mi familia*), que recurre al humor negro y al sarcasmo, ha gustado mucho a niños y adolescentes franceses. Yo creía que solo podría interesarle a algunos adultos. No fue así, por lo menos en Francia. Quiero decir: cuando escribo no pienso en lo que podrán interpretar los lectores. Creo que lo que me motiva, y subleva, es decir exactamente lo que quiero decir. Me subleva porque rara vez o nunca lo consigo.

GGR - Tus novelas se suelen caracterizar por un espacio importante destinado a la «cocina de la escritura» y plantean una reflexión continua acerca del modo de crear; ¿acaso podría decirse que has trasladado a la escritura un proceso interior de justificación de ciertas elecciones?

CL - Nunca lo he visto como justificación. Mi explicación es la siguiente. En 1982, al poco tiempo de empezar escribir, sentí necesidad de dejar por escrito mis dudas y dificultades que la práctica de la escritura me generaba. Entonces comencé a dedicarle tiempo a dejar por escrito ese asunto. Eran reflexiones

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

simples, preguntas sin respuesta. Muchos años más tarde, después de *La ciudad de todos los vientos*, no pude escribir más ficción. Me era imposible inventar una historia, un personaje. Fue un tiempo de crisis en el que solo anotaba aquello que me agobiaba, me impedía escribir y hasta vivir. Intentaba encontrar respuestas a preguntas que no las tenían. De ese período surgió *El escritor y el otro*, que es una mezcla de ensayo y testimonio personal. De ahí en más, los dos trabajos de ficción que he publicado están precedidos del texto donde discutí conmigo mismo las dificultades que encontraba. En *Vida del cuervo blanco*, la primera parte, «Lector salteado», es como el diario de la escritura de la novela. *Escritor indolente*, mi última publicación, toma el título del relato acerca de cómo escribí esa novela. He llegado a la conclusión que se trata de un gusto personal como lector. Me interesa y me gusta leer cómo los escritores hacen sus trabajos. No se me escapa que esa reflexión introductoria condiciona la lectura de la parte de ficción. Vale decir: el autor le está indicando al lector un modo de leer. Quizá sea una trampa que quita posibilidades al lector. De cualquier modo, eso tiene una larga historia, empezando por Cervantes, que al comenzar la novela nos anuncia que *El Quijote* es una traducción del árabe. Onetti ya usó ese recurso en *El pozo*.

GGR - El hecho de que haya en tu narrativa un espacio amplio destinado a la reflexión sobre la creación literaria permite vislumbrar un posible diálogo a distancia con algún texto de ficción de Mario Levrero (pensemos en *El discurso vacío*, que había nacido incluso como un libre ejercicio de autoterapia grafológica); ¿has pensado en la posibilidad de una suerte de «inquietud común» que pudo haber llevado a ambos, pero de forma independiente, por un camino parecido?

CL - Supongo que sí. Aunque no hubo diálogo entre Levrero y yo sobre el particular. Tal vez podría haber algún parecido generacional, preocupaciones comunes. Pero, por otra parte, no conozco ningún otro escritor uruguayo, excepto Levrero, que lo haya hecho. Por tanto no sería generacional. Levrero reflexionaba por escrito de modo casi obsesivo sobre su trabajo. *La novela luminosa* da cuenta de eso. Yo era lector de la editorial que publicó *El discurso vacío* y me tocó leer el original cuando él lo presentó, escribí la contratapa y lo presenté. Me sorprendió ver que tenía un parecido, por lo menos en la intención, con mi trabajo *Diario de El informante* (o *Diario de la cárcel*), que entonces estaba inédito. Sin duda teníamos una *inquietud común*, la de explicarnos por qué y cómo escribimos.

GGR - Hay en tu literatura una sensación permanente de espera, una suerte de «metafísica de la presencia» en que parece que en tus textos el significado es continuamente retardado, diferido en una infinita posposición. ¿Has reflexionado sobre el uso que haces de este movimiento por el que la significación no es posible más que si cada elemento presente conserva la marca del elemento pasado y se vislumbra ya la marca de su relación con el elemento futuro?

CL - No lo he pensado. Y debo volver a lo mismo: creo que tiene que ver con el tipo de literatura que a mí me gusta. Más: creo que todo lo que he escrito tiene que ver con algunas obsesiones, pocas, que me han despertado algunos libros, algunos autores. Me atraen la ambigüedad, la duda, el desacomodo que dejan ciertas obras. Cuando escribo no tengo tanta conciencia como para proponerme fines tan elaborados. Escribo, la cosa avanza, se tranca, no encuentro la forma de contar lo que quiero. Pasan meses, un día aparece la solución. Una novela es una operación intelectual (*operación* quizá no sea la mejor palabra) de largo aliento, a veces de años. Uno va cambiando mientras escribe, el texto lo va transformando a uno, lo ya contado adquiere otro significado por lo que viene después, que uno ni siquiera había previsto. El *elemento* pasado no solo determina el *elemento* presente, sino que es transformado por este. Por lo menos es lo que a mí me pasa. No sé cómo es el proceso para los demás.

GGR - Para concluir, una pregunta acerca de la literatura uruguaya contemporánea. En el marco de las nuevas promociones de narradores uruguayos (entre otros, Daniel Mella, Fernanda Trías, Horacio Cavallo) se observa una cierta dificultad para trascender las fronteras del mercado nacional; ¿crees que este vínculo depende más de cuestiones de contenido (motivos y temáticas demasiado locales)? O ¿atribuyes esta situación al escaso poder de penetración comercial de las editoriales uruguayas?

CL - No conozco muy bien la difusión de la obra de esos autores. Pero no creo que, si no trascienden las fronteras, eso se deba a los asuntos que tratan ni al tipo de lenguaje que usan. Siempre es difícil para un autor uruguayo editar fuera del país. De hecho, la literatura latinoamericana que ha trascendido fuera de fronteras trata de lo local. Nada más local, lejano de la realidad europea, que lo que cuenta Rulfo.

Montevideo-Roma, febrero de 2018

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata