

***Memorias de la guerra reciente*, de Carlos Liscano: recreación novelesca desde una herencia cultural y escritura acerca de la voluntad encauzada**

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

Università degli Studi Guglielmo Marconi · Roma

Università degli Studi della Tuscia · Viterbo

Resumen

El análisis que se presenta en las páginas que siguen se centra en el estudio de la novela *Memorias de la guerra reciente* (1988), la primera obra de ficción que el escritor montevideano Carlos Liscano escribió en libertad, después de terminarse su cautiverio en las cárceles uruguayas durante los años de la dictadura militar. Nuestro enfoque pretende examinar aquellos elementos que evidencian la superposición entre la literatura –entendida como producto artístico *sensu lato* realizado bajo la influencia invisible de la tradición– y la experiencia vital del creador/escritor. Sobre la base de la premisa inicial de la inexistencia de una obra de arte totalmente autónoma (Steiner), se intentará demostrar cómo *Memorias de la guerra reciente* se ubica en la línea de la recreación de la tradición a partir de la influencia de modelos literarios declarados, como es el caso de la obra de Dino Buzzati y de *El desierto de los tártaros* en particular.

Palabras clave

Carlos Liscano, narrativa uruguaya contemporánea, *Memorias de la guerra reciente*, literatura del encierro.

Riassunto

L'obiettivo delle pagine che seguono è quello di offrire un'analisi del romanzo *Memorias de la guerra reciente*, pubblicato nel 1988. Il volume oggetto del nostro studio è la prima opera di finzione che lo scrittore montevideano Carlos Liscano scrisse in condizioni di libertà, una volta conclusosi il periodo di detenzione nelle carceri uruguayane durante gli anni della dittatura militare (1973-1985). La nostra approssimazione al testo si propone di esaminare quegli elementi presenti nella struttura finzionale che mettono in risalto la sovrapposizione tra la letteratura –intesa come un prodotto artistico *sensu lato* creato sotto l'influenza invisibile della tradizione culturale di riferimento– e l'esperienza di vita del creatore/scrittore. Sulla base della iniziale premessa dell'inesistenza di un'opera d'arte del tutto autonoma (Steiner), si cercherà di dimostrare che *Memorias de la guerra recente* si colloca nella linea della "ricreazione della tradizione" a partire dall'influenza di modelli letterari esplicitamente dichiarati, come nel caso della produzione di Dino Buzzati e, in particolare, di *Il deserto dei tartari*.

Parole chiave

Carlos Liscano, narrativa uruguiana contemporanea, *Memorias de la guerra reciente*, letteratura della reclusione.

La dialéctica narrativa de una cultura se expresa antes que nada en las obras de fantasía de los escritores y dramaturgos, y es virtualmente imposible prever cuándo y de qué modo terminará por encontrar expresión en el corpus jurisdiccional de la cultura.

Jerome Bruner, *La fábrica de historias*

Nuestra tradición se construye en el flujo de un presente constantemente nuevo. [...] En el día de hoy, un artista primerizo puede elegir entre catorce o quince pasados, todos ellos perfectamente adecuados y admitidos como tradición de curso legal.

Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*

1. UNA INTRODUCCIÓN MÍNIMA: LECTURAS FUNDADORAS EN CAUTIVERIO

En “El escritor argentino y la tradición”, Borges reflexiona sobre la creación artística como un hecho que pone en relación al artista con un patrimonio cultural y de conocimientos que franquea toda frontera tanto desde el punto de vista espacial como temporal, y recuerda cómo “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas. [...] Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores” (Borges, 1997: 27). El escritor uruguayo Carlos Liscano (1949), director de la Biblioteca Nacional de Montevideo hasta mediados de 2015, representa uno de esos casos de intelectuales cuya producción literaria es una continua meditación sobre el diálogo permanente entre lo “ya creado” y el proceso de creación¹.

La narrativa del escritor montevideano se puede articular en torno a varios ejes temáticos solo en apariencia en oposición entre sí: un primer motivo se apoya en vivencias personales que conectan con su experiencia vital (el escritor estuvo preso bajo la dictadura uruguaya entre los 22 y los 35 años de edad: arrestado en 1972 y liberado en 1985, se exilió en Suecia, desde donde regresó a Uruguay en 1996). Los años del enfrentamiento ideológico y político que caracterizaron la etapa del régimen militar en la República Oriental del Uruguay (1973-1985) ejercen el rol de sustrato experiencial sobre el cual se edifica una vertiente de su ficción, en que la literatura y la experiencia del preso político interactúan. Dentro de esta primera vertiente, cabría destacar la importancia del volumen *Manuscritos de la cárcel*, en el que se recopila casi toda la producción literaria que Liscano compuso durante los años de su encarcelamiento, a partir de *La mansión del tirano* (que el escritor empezó a redactar el 1 de febrero de 1981, a escondidas, después de haber pasado semanas en una celda de aislamiento total), pasando por “Diario de la cárcel”, “El método y otros juguetes carcelarios”, “La edad de la prosa”, “Los siete mensajeros (fragmentos)”, hasta llegar a “Apuntes de la literatura y la política”.

En este último texto, en particular, Liscano reúne los contenidos de gran parte de los libros que no solo leyó, sino que fueron objeto de transcripción, transformación y reelaboración

¹ En el panorama de la extensa producción literaria de Liscano es posible establecer dos macro-ámbitos. Uno que incluye la obra narrativa, otro el ensayo. Dentro de esta sección se puede distinguir una triple repartición: un primer nivel que incluye a las siguientes novelas: *Memorias de la guerra reciente* (1988), *La mansión del tirano* (1992), *El camino de Ítaca* (1994), *La ciudad de todos los vientos* (2000), *El furgón de los locos* (2001) y *Lecteur inconstant suivi du Vie du corbeau blanc* (2011). 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 ventriloquía* (2011). Finalmente, el tercer nivel de la producción ficcional del escritor se completa con dos recopilaciones de historietas: *El Tarumba* (2003) y *Nulla dies sine linea* (2006), y tres libros de poemas: *¿Estará nomás cargada de futuro?* (1989), *Micellanea Observata* (1995), *La sinuosa senda*, (2000). El segundo macro-ámbito de la obra de Liscano es el de la no-ficción, en el que se puede incluir los ensayos *El lenguaje de la soledad* (2000) y *El escritor y el otro* (2007), la investigación periodística *Ejercicio de impunidad* (2004), una selección de artículos sobre el idioma español titulada *Lengua curiosa* (2003) y un ensayo-entrevista, *Conversaciones con Tabaré Vázquez* (2003).

durante el cautiverio en el penal de Libertad; la lista de los escritores seleccionados incluye, entre otros, los nombres de Louis Ferdinand Céline, Samuel Beckett, Franz Kafka y Dino Buzzati, en lo que se refiere al panorama intelectual europeo del siglo XX, y los de Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, en el ámbito hispanoamericano.

Estas lecturas y reelaboraciones, hechas durante la larga etapa del encarcelamiento, representan el núcleo fundador de un modelo de escritura que se gesta precisamente en aquellos años de aislamiento y de dificultad de acceso a los materiales, tal como señala Carina Blixen cuando reflexiona sobre el proceso de creación de *La mansión del tirano*; observa Blixen cómo



en enero de 1981, en una celda de castigo, de aislamiento total, que los presos llamaban la Isla, el 1 de febrero de 1981, con lápiz y papel, a escondidas, se puso a escribir la novela así concebida. Años después pensó que más que el inicio de una narración, la fecha marcaba el nacimiento de un escritor. (Blixen, 2013: on line)²

El comienzo de la escritura es, en realidad, una *re-escritura*: por un lado, porque los autores leídos en la cárcel se convierten en objetos de transcripciones y confluyen en la ya mencionada recopilación “Apuntes de literatura y política”, y por otro porque la escritura primera de una novela como *La mansión del tirano* empieza precisamente a través de una reescritura que reúne y recompone las aventuras, las historias y los personajes descritos por Joanot Martorell en *Tirant lo Blanc* (texto que había formado parte del corpus literario leído durante los años transcurridos en la cárcel)³.

Volveremos en breve sobre el rol de esas lecturas fundadoras, no antes de haber presentado un segundo eje temático de la literatura de Liscano, relacionado con el “ejercicio de escribir”: se hace patente en los textos de nuestro autor una continua reflexión acerca del quehacer del escritor, que interpreta el proceso de escritura como una modalidad de reencuentro consigo mismo, a partir de una narración que bebe de muchas fuentes, que muestra una clara predilección por el uso de la primera persona y que se sirve, precisamente, de la voz de un sujeto que se dedica a escribir y a reflexionar sobre el significado que la literatura ha tenido en su existencia. Para comprender el alcance de este proceso, es menester volver atrás al 30 de abril del año 1993, cuando en la revista montevideana *Brecha* se publica un texto de Liscano al que su autor asigna el título de “El que escribe”; este texto representa el primer eslabón de un proceso de reflexión sobre la manera de pensar en la creación literaria que desembocará, años más tarde, en la redacción de *El escritor y el otro* (2007).

En “El que escribe” se propone *in nuce* la misma postura que Liscano reelaborará en *El escritor y el otro*, es decir, la conciencia de formar parte de una tradición y también de estar creando una tradición, al escribir. Esta convicción queda manifiesta en tanto que el autor, del mismo modo que Jorge Luis Borges, incluye breves introducciones en las primeras páginas de sus obras, con el objetivo de informar al lector, de forma resumida y precisa, sobre el origen y la procedencia de sus textos. En este sentido, el yo que protagoniza la escritura de Liscano se pluraliza en una multiplicidad de instancias: porque “después de Freud y Lacan, es decir de la conciencia de la división del sujeto y de la opacidad del lenguaje, es imposible casi enunciar

² La investigadora Carina Blixen utiliza, para sus trabajos publicados en Francia, el apellido de su marido, Oscar Brando, así que aparece a veces como María Carolina Brando y otras (en los textos publicados en Uruguay) como Carina Blixen; en estas páginas respetamos la voluntad onomástica de la autora, indicando su apellido según aparece en cada uno de los ensayos que se citarán a continuación.

³ En el caso puntual de *La mansión del tirano*, el camino de la reescritura es aún más largo, pues en febrero de 1982 la copia manuscrita del texto le fue requisada, por lo cual Liscano se dedicó –entre marzo y septiembre de 1984– a una segunda redacción del libro.

sin preguntarse quién es el yo que habla o cuál de los yo habla en el momento de la enunciación” (Blixen, 2013: on line). Sobre la base de esta ambigüedad latente acerca de la identidad del emisor, el acto de narrar representa sí la creación de una autobiografía, pero el recorrido de autoconocimiento del sujeto –que se realiza precisamente a través de la escritura– no es ni una autoexhibición ni un ejercicio de confesión.

Nuestro enfoque, en el presente estudio, no pretende examinar los rasgos de autoficción de la obra narrativa de Liscano y por eso privilegia el análisis del primer motivo literario que se ha planteado, esto es, la superposición –donde la haya– entre la literatura, escrita bajo la influencia invisible de la tradición, y la experiencia vital del escritor (en este caso no en cuanto preso político, sino como “pieza” perteneciente a un engranaje disciplinario, a saber, el ejército). El análisis que se presenta en estas páginas se centra en el estudio de la novela *Memorias de la guerra reciente*, que constituye la primera obra de ficción que Liscano escribió en libertad. Empezada en el verano de 1987, la novela fue publicada en 1988 y en la historia de su redacción reside un elemento idiosincrásico de la escritura de Liscano: el autor estaba trabajando con un texto que había escrito en la cárcel, cuyo título era “La edad de la prosa” y que tenía la forma de un monólogo; el texto remitía al impedimento y a la imposibilidad de “solucionar” esa narración, buscando una “causa” o una explicación para la situación del hombre solo.

El objetivo del presente estudio consiste en examinar dos aspectos ínsitos en la estructura narrativa de *Memorias de la guerra reciente*:

- a) el diálogo que se establece entre el texto de Liscano y la obra literaria de Dino Buzzati, tratando de comprender hasta qué punto el escritor contemporáneo es heredero de una larga tradición cultural que se refleja en los libros admirados por el artista y/o escritor. Se intentará demostrar en qué medida un texto como *Memorias de la guerra reciente*, novela construida sobre la espera y la pérdida de la libertad, toma como referencia una narración canónica del escritor italiano: la novela *El desierto de los tártaros*;
- b) el segundo aspecto apunta a averiguar la posibilidad de adscripción de *Memorias de la guerra reciente* a una cierta vertiente literaria, es decir, considerarla una variante de la línea de la llamada “literatura carcelaria o del encierro” que –por razones históricas y socio-políticas evidentes– se fortalece en el Uruguay en las décadas de los setenta y de los ochenta del siglo XX.

2. ¿UNA TRADICIÓN RECREADA?

En el ensayo *Gramáticas de la creación*, George Steiner reflexiona sobre los modelos que afectan (o que pueden afectar) a los procesos de creación artística y se detiene en la manera en que la tradición condiciona el proceso creativo, apuntando, en particular, a subrayar su convicción acerca de la inexistencia de una obra de arte totalmente autónoma; sostiene el filósofo francés que

ninguna obra de arte, por abstrusa, hermética o interior que sea, es autónoma. La lírica más íntima, la pintura más antifigurativa, se inscriben en su contexto social e histórico. Todo lo que significan, por radical que sea su foco íntimo, pertenece a la historia. [...] Esto se aplica a las posibilidades materiales, a la dialéctica entre concepto y forma expresiva. (Steiner, 2011: 253)

La inscripción del hecho artístico en un determinado contexto socio-histórico no significa, claro está, que la tradición bloquee la creación, pero sí conlleva la evidencia de que todo acto creativo que pretende innovar ejerce una suerte de “alteración de lo existente”, esto es: la materia es modificada, la técnica varía, la forma se va moldeando según nuevos códigos y nuevos principios. Y sin embargo, todas estas alteraciones acontecen dentro de una línea de continuidad de la cual el propio artista tiene conciencia. La reescritura se vuelve no solo un

trabajo de multiplicación sin fin, sino también una respuesta personal, ya desligada de la mera materialidad de la escritura, que reconoce lo existente: el reconocimiento de lo “ya creado” no representa, sin embargo, una interferencia, en cuanto permite un proceso íntimo de reelaboración de sí mismo que se basa tanto en la repetición como en la “creación de la diferencia”.

En el ensayo *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Javier Aparicio Maydeu aboga por la misma línea conceptual propuesta por Steiner sobre la *re-creación* a partir de la alteración de la materia, y afirma que

del mismo modo en que la tradición convierte en relativa cualquier innovación, cualquier innovación se produce por alteración de la materia, la forma o la técnica, cuyas variaciones, en mayor o menor grado, [...] ya forman parte de esa misma tradición que envuelve y que esclarece la nueva creación desde su nacimiento. (Maydeu, 2013: 83)

En su actividad como escritor, Liscano se caracteriza por elaborar de forma consciente una estética de la reescritura y de la lectura (por parte de su público) que se funda en la certeza de pertenecer a una dada tradición cultural y en la comprensión de que, al escribir, se crea una tradición⁴. El acto de crear está limitado por el “confín” impuesto por la existencia de un molde derivado de la tradición, pero la creación misma consiste sobre todo en elegir la tradición propia. De ahí que quepa preguntarse cómo y en qué momento el escritor elige su propia tradición. Podría admitirse la línea explicativa por la cual el escritor “elige una tradición propia solo al crear una obra nueva, capaz de establecer una diferencia y generar, así, una transformación de la tradición. Parafraseando a Borges: algunos escritores son capaces de crear a sus precursores” (Blixen, 2013: on line). Establecer una diferencia significa, por cierto, conocer los matices de la escritura de los referentes literarios, pero significa también ejercer una transformación que convierta el material de la tradición en una fuente de nueva productividad.

La aplicación de estas reflexiones a *Memorias de la guerra reciente* pasa por identificar la libertad del Liscano-escritor de elegir su propia tradición y después seguir las reglas que allí se encuentran. En este sentido, se observa cómo a partir del texto de “La edad de la prosa” el autor “crea, con la intermediación de un modelo literario (*El desierto de los tártaros*), en principio no consciente, una obra distinta, que lo saca de lo producido en la cárcel y por la que retoma su experiencia anterior en el ejército” (Brando, 2013: 127).

El diálogo que se establece entre la novela de Liscano y la obra literaria de Buzzati es una condición que el mismo escritor montevideano ha subrayado en varias ocasiones. En la novela *La ciudad de todos los vientos*, publicada en el año 2000, Liscano reflexiona sobre la dificultad de alcanzar la perfección conceptual de ciertos textos de Buzzati y, en particular, observa lo siguiente:

En el catálogo de la Biblioteca de la cárcel, el número 2757 era Dino Buzzati. ¿Cómo pudo, cómo pudo el italiano escribir “Los siete mensajeros”? Así no vale, no se puede saber tanto, no se puede escribir de ese modo. Nunca entendí del todo ese cuento. Llega un momento en que me pierdo. No haberlo

⁴ La conciencia de pertenecer a una dada tradición cultural se reafirma, en la trayectoria de Liscano, en la labor a la que el escritor montevideano se entregó durante el tiempo pasado en la cárcel; allí, durante muchos años, Liscano tomó apuntes de sus lecturas, apuntes que eran periódicamente revisados, en algunos casos descartados, en otros copiados una segunda vez. En los primeros tiempos el escritor se dedicaba incluso a redactar una lista de los libros que leía. Ese trabajo confluyó en la publicación del volumen *Apuntes de la cárcel* (2016), en cuya introducción Liscano escribe: “El trabajo de transcripción supuso un viaje a lecturas de hace cuarenta años. Algunas de ellas me importaron mucho, me influyeron, determinaron qué pienso de la lectura, de la vida. No fue un viaje fácil. Sentí un desacomodo permanente”.

entendido es uno de los grandes fracasos de mi vida, uno más. (Liscano, 2000: 141)

El fragmento citado confirma la presencia, en la obra narrativa de Liscano, de un elemento constante en ese amplio apartado de su producción que se construye tanto sobre los presupuestos estético-conceptuales de la autoficción como sobre las circunstancias de los años de prisión: se apunta aquí a subrayar la presencia habitual de un largo (e inconcluso todavía) proceso de construcción del “sujeto-escritor”, cuya actividad creativa es el resultado de la superposición del conocimiento de las técnicas del relato, del esmero puesto en el ejercicio disciplinado y metódico del trabajo de escribir, pero sobre todo de una formación intelectual fuertemente autodidacta. Como se desprende de la cita anterior, los cambios con respecto a los modelos fundadores no reflejan un afán rupturista, sino que desembocan en un quehacer literario en el que la creación “es fruto del esfuerzo combinado del dominio de la técnica artística, del conocimiento de la tradición (de las obras que integran el acervo modélico que la constituye) y de la disciplina de trabajo” (Maydeu, 2013: 84).

En este conocimiento de la tradición como “acervo modélico que la constituye” se inserta el diálogo que la novela de Liscano establece con *El desierto de los tártaros*: si bien se trata –como se verá– de una relación explícita y confirmada por el mismo Liscano, no se puede descuidar la evidencia que la semiótica narrativa ha ido mostrando a lo largo del tiempo, es decir, el hecho de que en cualquier relato existen estructuras subyacentes más profundas y más abstractas de las que se encuentran en la superficie de lo narrado. El hecho de que una narración se desarrolle presentando historias que tienen diferentes niveles de estructuración significa plantear una diferencia entre el nivel de discursividad, un segundo nivel, más profundo, de la estructuración narrativa, y finalmente, un tercer nivel, definido como “fundamental”. Ahora, esta jerarquía afecta el concepto mismo de recuperación de la tradición (o, en su variante, peyorativa, de “repetición”), puesto que “é evidente che il livelli piú profondi sono quelli che riducono la complessità a strutture sempre piú elementari. Ebbene, il fatto che queste si ripetano diventa ovvio, e anche con-necessario alla teoria” (Calabrese, 1987: 35). El fondo último, eso es, el tercer nivel, simplifica el relato hasta reducirlo al mensaje elemental y, a la vez, fundamental.

Si bien las referencias a modelos fundadores declarados se ubican en el plano del mensaje último, la relación que la novela de Liscano instaaura con *El desierto de los tártaros* se hace evidente ya al comienzo de la narración del uruguayo: en el prólogo de la edición francesa de *Memorias de la guerra reciente* Liscano introduce una nueva reflexión sobre el proceso de escritura, como reflejo de la lectura que de la obra de Buzzati hizo en la cárcel. Escribe Liscano en su prólogo que “écrire, c’est faire comme le prince de Buzzati. Écrire, c’est partir pour nulle part. Écrire, c’est être toujours en marche, sans possibilité d’arriver quelque part, à une situation définie. Écrire, c’est être en suspension dans l’air” (Liscano, 2007: 15). Si la escritura es un camino sin fin, en cada etapa del proceso de escribir el yo-escritor puede necesitar de una *auctoritas*, es decir, de un referente literario al que acercarse en términos tanto de contenidos como de forma.

La reescritura a partir de un modelo deja de ser “solo” un proceso de modificación de la materia (a partir del reconocimiento de algo que ya está presente), para convertirse en un ejercicio de *re-creación* que permite la agregación de algo nuevo a lo existente y da lugar al proceso de consolidación del Yo (de “devenir sujeto”) a través de la (re)escritura.

En la parte final del mismo prólogo, Liscano admite este tipo de exigencia y revela cómo su *iter* de escritura prevé precisamente un proceso por etapas, en el que el escritor intenta primero acercarse a los motivos y a la estética de Buzzati (justo al Buzzati de *El desierto de los tártaros*), en segundo lugar se propone imitar la escritura de Samuel Beckett (*Molloy*),

esforzándose en aplicar el modelo del escritor irlandés a *El informante*, y finalmente confiesa cómo en su trayectoria literaria ha aplicado también la poética del peregrinaje propuesta por Louis Ferdinand Céline en *Voyage au bout de la nuit* (1932), en la novela *El camino a Ítaca* (2000). El hecho de haber transcurrido parte de la vida adulta escribiendo libros que se parecen a otros libros leídos y admirados lleva implícita la conciencia de que la originalidad ya no es un requisito necesario.

Así se explica, por ejemplo, porque en *El camino a Ítaca* el narrador se dedica a recuperar fragmentos contenidos en *El Pozo*, de Juan Carlos Onetti, reescribiendo –a lo largo de la narración– la escena de la fantasía de la cabaña. O porque, el 28 de noviembre de 2008, haya visto la luz en Montevideo una reflexión de Liscano titulada “Elogio del plagio”, que apareció en la contraportada de la revista *Brecha*; en el texto Liscano defiende no solo la idea de que ya todo está dicho y de que en principio no hay nada que haga realmente falta, sino que se plantea la pregunta acerca de para qué escribir. Reflexiones que permiten observar cómo

una idea en principio no literal del plagio ha sido legitimada como una de las posibilidades de la literatura. Lo ha hecho Borges, al resaltar la insignificancia de la autoría y la pertenencia de las grandes obras a nadie o a la tradición. Y lo ha hecho Liscano, una y otra vez, al declarar su admiración por algunas obras y autores que elige como modelos de escritura. (Blixen, 2013: en línea)

En el caso que nos ocupa, el de Dino Buzzati “como modelo de escritura”, se observa cómo en el comienzo de *Memorias de la guerra reciente* el protagonista, que acaba de casarse, es reclutado por el ejército para combatir en una guerra que nunca sucede; así lo relata el mismo protagonista:

Hacia poco que me había casado y tenía mi casa. Allí estaba. Esa tarde vino una patrulla militar, golpearon la puerta, mi mujer abrió y se metieron en la casa antes de que pudiéramos decir algo. No hicieron preguntas; se dirigieron a mí y me dijeron que me vistiera, que me abrigara y calzara, que no juntara cosas porque no serían necesarias. (Liscano, 2011: 229)

En el texto de Buzzati, desde el *incipit* se ponen de relieve los dos motivos centrales de la poética del escritor de Belluno: por un lado, la sensación de que los personajes están sometidos a un hado contra el que no pueden oponerse, por otra parte, el motivo de la espera paciente y sin fin, que se sistematiza en la idea de la continua postergación: “Nominato ufficiale, Giovanni Drogo partí una mattina di settembre dalla città per raggiungere la Fortezza Bastiani, sua prima destinazione. [...] Era quello il giorno atteso da anni, el principio della sua vera vita” (Buzzati, 1966: 7)⁵.

El motivo de la espera reiterada coloca al escritor en el lugar de “heredero” de una larga tradición literaria en que los procesos de replegamiento del ser, de progresiva renuncia a las aspiraciones y de aniquilación de la subjetividad se desarrollan gradualmente, a partir de una cotidianeidad que va carcomiendo lentamente la existencia del personaje de ficción, vacía su vida de sentido y la convierte en un desierto. El personaje de Buzzati acaba sumergiéndose de lleno en la vida militar de la Fortaleza: los ritos, las ceremonias y las rutinas diarias de la disciplina castrense van borrando la inicial sensación de incómodo vacío que Drogo experimentaba en un principio. El origen incierto del malestar inicial ya no preocupa al joven

⁵ “Nombrado oficial, Giovanni Drogo salió una mañana de septiembre de la ciudad para alcanzar la Fortaleza Bastiani, su primera destinación. [...] Era aquel el día esperado durante años, el principio de su vida verdadera” (Buzzati, 1966: 7) [La traducción es mía].

militar, pues el hombre poco a poco comienza a percibir la sensación de que el destino no lo ha abandonado en ese remoto rincón del mundo, sino que está al alcance de quienes hayan sabido esperarlo con paciencia y fuerza de ánimo.

Cualquier mínimo movimiento que Drogo vislumbra en el llano yermo que rodea la fortaleza es percibido por el joven como la “gran oportunidad”, el histórico momento para que sus méritos civiles y militares le sean reconocidos. En esta espera sin fin, de un destino incierto y que se hace esquivo, Giovanni ve pasar su vida oteando la llanura desértica, con la ilusión de que los movimientos que cree percibir en el lejano horizonte sean el indicio de la presencia de tropas enemigas en marcha: “Giú per la pianura del nord dilaga quella inoffensiva parvenza di armata e nella Fortezza tutto ristagna di nuovo nel ritmo dei soliti giorni” (Buzzati, 1966: 128)⁶.

En el texto de Liscano absurdo y rutina conviven y plantean la existencia de un micromundo castrense ajeno a toda descripción truculenta de conflictos sangrientos. El texto remite más bien a una estética de la corporeidad controlada, castigada, transformada, y se convierte así en una representación cultural (literaria, en este caso) de “dinámicas de evasión o encierro” dentro de una sociedad panóptica. La vida que el protagonista de *Memorias de la guerra reciente* transcurre en el campamento se desarrolla según las pautas de una “normalidad transformada y adecuada a la emergencia pasada o próxima. La guerra no está planteada como un enfrentamiento sangriento sino como un fantasma que transforma la vida cotidiana” (Brando, 2013: 134)⁷.

El progresivo aniquilamiento de la personalidad del hombre en el cuartel se constituye en metáfora del derribo de la identidad, que se manifiesta tanto en el plano macro-social como en los ámbitos reducidos; en este sentido hay que interpretar las palabras del mismo Liscano, quien -durante una conversación por vía telemática- confirma cómo “la destrucción de la personalidad del recluta en el ejército es la misma que ocurre en las grandes estructuras (iglesias, estado, partidos, multinacionales) y en las pequeñas sectas” (Liscano, 2016: inédito).

La reescritura que propone el escritor montevideano de la novela de Buzzati queda explícita por voluntad propia del autor, no a la manera de plagio literario, sino como recuperación de un “recuerdo de lectura”; este recuerdo es lo que Roland Barthes define con el término recuerdo circular”, pues sostiene el filósofo francés que

leyendo un texto mencionado por Stendhal (pero que no es suyo) reencuentro a Proust en un detalle minúsculo [...]. Saboreo el reino de las fórmulas, el trastrueque de los orígenes, la desenvoltura que hace prevenir el texto anterior del texto ulterior. [...] Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una “autoridad”, simplemente un *recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito. (Barthes, 1993: 58-59)

3. UNA POÉTICA DEL ENCIERRO, COMO RE-CREACIÓN FECUNDA

El otro gran eje en torno al que se construye nuestro análisis está relacionado con la posibilidad, eventual, de adscribir *Memorias de la guerra reciente* a la línea de la llamada “literatura carcelaria o del encierro”, una vertiente temática que –tal como se ha adelantado en las páginas anteriores– se consolida en el Uruguay en las décadas del setenta y del ochenta del siglo XX.

⁶ “Allá por la llanura del norte se esparce aquel inofensivo espejismo de armada y en la Fortaleza todo permanece de nuevo estancado según el ritmo de los días acostumbrados” [La traducción es mía].

⁷ En el texto de Buzzati, el espacio desértico que rodea la fortaleza Bastiani funciona como una suerte de reflejo especular de la vida de los hombres que viven en el enorme edificio: todo alrededor es vacío, todo es inútil, todo transmite la idea fija de una oportunidad perdida; el entorno refleja las propias vidas de los habitantes de la fortaleza y subraya su interacción no expresada con sus enemigos imaginarios.

Cabe señalar de entrada cómo existe en el mismo Liscano una postura ambivalente a propósito de la definición de “literatura carcelaria”: para comprenderlo, cabe trasladarse a la etapa conclusiva de la escritura de otro relato del escritor, *La mansión del tirano*; al completar su redacción, Liscano se tambalea entre dos extremos: por una parte, lo alimenta la esperanza de que la *nouvelle* reciba una acogida por parte de público y crítica desvinculada de su valor como testimonio de la etapa carcelaria de su autor (es decir, reconociéndose el valor en sí de la escritura de Liscano); por otra parte, admite el interés que puede desatar la información proporcionada sobre las peripecias “carcelarias” del texto y el peso que puede tener su propia condición de ex-presos político. En la introducción a la versión de 2011 de *La mansión del tirano*, Gabriela Sosa resume estas dos posturas, señalando la ambigüedad que existe en su autor entre la esperanza de que el relato sea valorado “al margen de su pasado y de sus anécdotas carcelarias” (Sosa, 2011: 221) y la evidencia del interés que provoca la lectura de un texto escrito en la cárcel y que trata de peripecias de un ser cautivo.

Poner en relación una “poética carcelaria o del encierro” con la dialéctica tradición-innovación obliga –en el caso de la obra de Liscano– a observar los cambios que se vislumbran en las distintas versiones de sus obras literarias (de nuevo, es central el rol de la reescritura y de la reelaboración); para comprobarlo, es menester añadir unas reflexiones acerca del proceso de escritura y reescritura de *La mansión del tirano*, y averiguar cuántas variantes (y de qué manera) se introducen en la edición que fue publicada en el año 2011 con respecto a la de 1992. El cotejo de los dos textos pone de relieve cómo el manuscrito original de la *nouvelle* ha pasado por una operación de limpieza progresiva (tachaduras y supresiones, más que añadiduras, que se han manifestado en capas sucesivas) mediante la cual el escritor se propuso recortar partes con el objetivo de depurar su lenguaje de localismos y referencias a ámbitos y modos culturales muy locales. Por otro lado, se vislumbra una mayor presencia, en el texto revisado, de alusiones literarias, además de la incorporación de un registro de la actualidad social y política que no está casi presente en el texto manuscrito.

Estas evidencias crean un puente lógico entre los cambios introducidos por Liscano y la dimensión de la “escritura elaborada en un espacio cerrado”: puesto que el texto primigenio era destinado a ser leído frente a un público reducido de seres humanos que compartían la experiencia del cautiverio con el mismo Liscano, resulta posible suponer que los cambios apuntan a “hacer más digerible la narración para un ‘lector no cautivo’, en un sentido literal, pues los primeros lectores fueron otros presos, y que a partir de las reescrituras el texto ‘encerrado’ no puede dejar de abrirse a los cambios que el escritor vive” (Brando, 2013: 296-297).

Si bien el objetivo de nuestro estudio –y de este segundo apartado en particular– no reside en un análisis del proceso genético de *La mansión del tirano* ni en una comparación contrastiva entre las distintas versiones sucesivas del texto, es evidente cómo *Memorias de la guerra reciente* puede interpretarse como una variante de la literatura del encierro, al plantearse como una reflexión sobre el ejercicio de la violencia por parte de un poder institucionalizado que aplasta la voluntad y la identidad individuales. La trama, es cierto, se sale del manido esquema de la novela carcelaria *strictu sensu*, puesto que el personaje no está insertado en ningún penal o mazmorra, pero sugiere una condición de sometimiento constante a un conjunto de procedimientos de coerción (casi) colectiva: una coerción que se propone formar sujetos cuyos rasgos identitarios sean los de la “docilidad” y de la “utilidad”. En *Memorias de la guerra reciente*, la dinámica de interiorización de la disciplina es lenta y progresiva: no hay violencia en la imposición, sino una constante presión hecha de reglamentos e inspecciones, hasta dibujar una trama que pone de relieve de qué manera la “razón militar” puede transformar la subjetividad.

Obsérvese, en primer lugar, la relación que existe entre la espera y la estructura socio-política del contexto descrito en la ficción: así como ocurre en su modelo declarado, *El desierto*

de los Tártaros, tampoco en la novela de Liscano el “enemigo” aparece nunca, y sin embargo “el protagonista encuentra un sentido a su vida en los dispositivos que la ‘necesidad’ de la guerra genera. Lo militar es lo social” (Brando, 2013: 134). Ambos escenarios ficcionales, el de Buzzati y el de Liscano, convierten sendas estructuras sociales en espacios militarizados o, al menos, en lugares donde lo marcial, lo castrense “contiene” lo social.

Reconocer que un texto literario, así como cualquier otra forma de creación artística, de tipo acústico, icónico o incluso verbal, no es otra cosa sino un juego de espejos que se reflejan los unos en los otros significa aceptar que todo “lenguaje personal” se difumina y que cuando el artista absorbe y escoge el estilo, la técnica y los motivos que más afinidad tienen con su forma de sentir, lo que hace en realidad es una “selección personal del lenguaje”. Esta selección se lleva adelante a través de un proceso en el que el producto artístico (literario, en el caso de Liscano) inventa su propio pasado; es decir, el artista apunta a colocarse dentro de una tradición que se ha empeñado en buscar. Si es cierto, tal como el propio Liscano advierte, que *El camino a Ítaca* es un intento de ubicarse en la tradición de la narrativa de Céline de los primeros años treinta y que *Memorias de la guerra reciente* pretende encajar en la tradición de la narrativa de Buzzati, esto ocurre porque

toda producción artística y toda empresa intelectual de cierto empaque deben inventar su propio pasado para encajarse en una tradición u otra. Los surrealistas buscan surrealismo y lo encuentran en las culturas africanas; los cubistas buscan cubos en Durero; Pound se declara hijo de Cavalcanti y Eliot de Laforgue; Picasso de los indígenas de Mali. Entre los modernos no hay más tradición que la que inventa la invención. (Azúa; 2011: 280)

En el caso del diálogo que Liscano establece con *El desierto de los tártaros*, tanto el motivo del encierro en un espacio regido por reglas rígidas e incuestionables, como el de la espera indefinida, representan –a nuestro parecer– una forma de recuperación fecunda de una cierta tradición cultural. En el juego de espejos que se reflejan los unos en los otros y por cuya mutua dependencia se puede ratificar la imposibilidad de una creación artística *ex nihilo*, la creación misma no se puede desvincular de su status de *re-creación*, a veces con enormes disparidades de resultados estéticos, claro está. Así lo entiende Octavio Paz cuando observa cómo “la historia de cada literatura y de cada arte, la historia de cada cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imita y cambian a aquello que se imita; las segundas son estériles” (Paz, 2008: 90).

La aplicación de las palabras de Paz al diálogo a distancia entre Liscano y Buzzati pasa necesariamente por una breve revisión de las dos novelas. La crítica literaria internacional coincide en reconocer cómo en el texto de Buzzati se plantea el motivo de la ironía del destino que juega con los seres humanos: cuando, al terminarse la novela, todos los indicios dejan suponer que finalmente ha llegado el momento del verdadero y tan esperado ataque contra la Fortezza Bastiani, Drogo debe abandonar la estructura militar por causa de una grave enfermedad y es en ese momento cuando percibe que la vida es un sinsentido: “Dagli estremi confini, egli sentiva avanzare su di sé un’ombra progressiva e concentrica, era forse questione di ore, forse di settimane o di mesi; ma anche i mesi e le settimane son ben povera cosa quando ci separano dalla morte. La vita, dunque, si era risolta in una specie di scherzo” (Buzzati, 1966: 246)⁸.

⁸ Uno de los ejes cardinales de la narrativa de Buzzati consiste en una reflexión permanente sobre el deterioro físico y moral que el pasar del tiempo provoca en los seres humanos; el tiempo actúa convirtiendo primero la existencia en una larga espera, y después en una derrota aceptada. El motivo, que aparece de forma transversal en casi toda la producción narrativa del autor de Belluno, está particularmente presente en *Il segreto del Bosco Vecchio*, donde el escritor reflexiona sobre la irremediable pérdida de la inocencia que el tiempo provoca en el tránsito a la adultez:

En *Memorias de la guerra reciente*, Liscano narra el regreso de su protagonista a la Capital: la vuelta a casa acontece solo después de once años de haber sido prelevado a la fuerza: a su regreso a la ciudad de origen, es decir, cerca de su mujer, el hombre no es capaz de reconocer sus propios espacios domésticos: “estuve no sé cuánto de pie en la vereda. Miraba la casa, miraba a calle. No sé qué miraba. Todo me parecía muy pequeño, un poco deteriorado, demasiado amontonado para mi vista habituada a las largas distancias” (Liscano, 2011: 310). Y tampoco es capaz de descubrir en su interior un espacio para el verdadero reencuentro con la imagen de su pareja: “dudé que estuviera en mi casa, con la que había sido mi mujer” (Liscano, 2011: 310).

El vacío existencial que experimenta el protagonista es el resultado de la reiteración mecánica de actos burocráticos sin sentido que hace imposible no solo la memoria sino también el regreso a una condición anímica y a una predisposición sentimental *ex-ante*. De ahí que la pulsión interna del protagonista apunte a regresar a la vida burocratizada del ejército: “Entonces entendí que, pese a haber servido tantos años como recluta, yo no sabía nada de lo que se relacionara con la administración de ingresos, de bajas, de traslados: con la organización general de la vida castrense. Que mucho me quedaba por aprender” (Liscano, 2011: 310)⁹.

El hombre desea volver a la vida del cuartel precisamente porque tiene interiorizada la disciplina castrense: su interiorización ha sido un proceso paulatino que excluye toda forma de represión física y que actúa siguiendo un *iter* de manipulación calculada del sujeto, llevado adelante mediante el ejercicio diario. Ante la “mecánica del poder” que el ejército impone, las prácticas de manipulación del individuo, de sus gestos y de sus comportamientos actúan como una fuerza capaz de someter no solo los cuerpos sino también las multiplicidades humanas: de ahí que, a lo largo del texto, Liscano describa el acercamiento de su personaje a la “actitud de las pequeñas aceptaciones”.

En este proceso, no es secundario el hecho de que el protagonista hubiese sido arrancado a la fuerza, puesto que este detalle vuelve a conectar nuestro enfoque con la pregunta acerca de cuánto las experiencias personales de Liscano (enrolamiento y cárcel) influyen, de forma más o menos consciente, en su obra. En este sentido, Carina Blixen, en el ensayo en que analiza las influencias culturales que Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández han ejercido en Liscano, subraya la variedad de motivos tratados en la ficción del escritor montevideano y advierte cómo esta misma ficción no desdeña elaborar una estética del cautiverio, dentro de una literatura “de imaginación desbordante y abstracta que elude la prisión y sus circunstancias como tema, aunque puede descubrirse una poética del encierro en diversos niveles de sus textos” (Blixen 2013: en línea).

Si Blixen hace referencia a una literatura que, por un lado, elude la prisión, pero por el otro contiene en sí una poética semi-oculta del encierro, María Carolina Brando, en su ya citado estudio *Figuras de la poética de Carlos Liscano*, aboga por una superposición entre el motivo de la sumisión a una autoridad, el del encierro y el de la espera indefinida; sostiene Brando que si bien el autor “señale que su obra está más vinculada a la vida militar o al grado de sumisión

“Avevano finito di essere bambini, non se l’immaginavano neppure. Il tempo, c’è poco da dire, era passato anche sopra di loro e non se n’erano affatto accorti” (Buzzati, 2015: 109).

⁹ Hay, en estas observaciones íntimas del protagonista del relato, una ausencia de toda reflexión trascendente; la individualidad sensible del personaje ha sido borrada por la norma, la doctrina y el rigor de un sistema que aniquila la personalidad. Se trata de una postura que parece dialogar “por contraste” con el continuo esfuerzo introspectivo del propio Liscano, tal como se evidencia, por ejemplo, en las breves reflexiones -casi en forma de glosas- que se incluyen en la recopilación de dibujos titulada *Viaje a la noche*. Allí, el personaje de Hans, que ha acompañado al escritor durante más de treinta años, demuestra plena conciencia de su fragilidad y se pregunta “¿cómo será el final? Quizá habría que dedicarle alguna noche a pensarlo. No para llegar a conclusiones, sino para tomar posición” (Liscano, 2014: s.n.).

con que estamos dispuestos a aceptar el sinsentido de la autoridad en la sociedad que a lo que vivió en la cárcel, esta es por excelencia el lugar de la espera" (Brando, 2013: 132).

En *Memorias de la guerra reciente*, el encierro no funciona como castigo del cuerpo, sino como una manera de corregir las almas; la reclusión en el cuartel no es ya una medida tomada para infligir una pena o una sanción (tal como ocurre en *La mansión del tirano* o en *El furgón de los locos*) sino un proyecto ordenado y consciente que se propone disciplinar y controlar. El encierro del personaje de Liscano es una forma de encauzar las voluntades, según un modelo fundado en la presión continua del detalle mínimo, tal como sugiere Michel Foucault en su ya canónico *Vigilar y castigar*:

la minucia de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, el poner bajo control las menores partículas de la vida y del cuerpo darán pronto, dentro del marco de la escuela, del cuartel, del hospital o del taller un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica a este cálculo místico de lo ínfimo y del infinito. (Foucault, 2012: 163)

La atención al detalle por parte del vigilante se expresa en la reiteración de la norma impuesta, en una coerción ininterrumpida y constante, nunca actuada de forma brutal, que ejerce una sujeción de la voluntad del sujeto. En el texto, la descripción del castigo al que es sometido el protagonista al comienzo del relato se presenta al lector como consecuencia del hecho de que el hombre es capaz de pensar por sí: por efecto de su inicial autonomía de pensamiento es considerado como una suerte de "traidor". El sistema del cuartel impone la renuncia a la identidad, y en esto coincide Liscano con la literatura de Buzzati, en la que el tema de la existencia como espera, como derrota y como renuncia aparece como elemento medular de la narrativa del italiano. *El desierto de los tártaros* es una novela que no pierde su rasgo de alegoría, de fábula didascálica: Giovanni Drogo toma el camino hacia la Fortezza Bastiani con el indefinible presentimiento de que una etapa de su vida esté a punto de terminar irremediabilmente; al emprender el viaje, el hombre percibe la sensación angustiosa de una soledad absoluta.

El personaje de Liscano no tiene esta misma lucidez, porque a su creador no le interesa proponer una reflexión acerca de la "última renuncia", es decir, acerca de la derrota existencial debida a que la muerte trunca la esperanza de enfrentarse al enemigo (los tártaros del Norte) tan largamente esperado y temido. Al Liscano de *Memorias de la guerra reciente* le interesa – desde la perspectiva del texto literario y no del panfleto ideológico-político– mostrar la esencia de la vida militar, esto es, el funcionamiento disciplinario interno que puede desembocar en la tortura o el asesinato. El propósito del escritor montevideano se desdobra así en dos planos superpuestos: por una parte, consiste en describir y denunciar, desde la literatura, los mecanismos que rigen la organización y la actividad de regímenes de vida deshumanizante; por otra, se propone ilustrar los efectos concretos de esta deshumanización, mostrando lo que acontece en el plano social cuando los militares transitan por los senderos de la historia.

Bibliografía

AZÚA, Félix de (2011) *Diccionario de las artes*, Barcelona, Debate.

BARTHES, Roland (1993) *El placer del texto*, México, Siglo XXI.

- BLIXEN, Carina (2013) "Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas", *Cuadernos LIRICO*, 8, 2013, [consultado el 02 julio 2016] URL: <http://lirico.revues.org/954>.
- BORGES, Jorge Luis (1997) *Discusión*, Madrid, Alianza.
- BRANDO, María Carolina (2013) *Figuras de la poética de Carlos Liscano. Cuando la literatura es el surco del delirio: ficción, autoficción, testimonio*, Computers and Society. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013. <NNT : 2013LIL30011>.
- BUZZATI, Dino (1966) *Il deserto dei Tartari*, Verona, Arnoldo Mondadori.
- CALABRESE, Omar (1987) *L'età neobarocca*, Bari, Laterza.
- FOUCAULT, Michel (2012) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LISCANO, Carlos (2000) *La ciudad de todos los vientos*, Montevideo, Planeta.
- (2007) *Souvenirs de la guerre récente*, Paris, Belfond.
- (2011) *Oficio de ventriloquia 1. Relatos 1981-2011*, Montevideo, Planeta.
- (2014) *Viaje a la noche*, Montevideo, Yaguarú.
- (2016) *Apuntes de la cárcel*, Montevideo, Caballo Perdido.
- MAYDEU, Javier Aparicio (2013) *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza.
- PAZ, Octavio (2008) *Hijos del limo*, Santiago de Chile, Tajamar.
- SOSA, Gabriela (2011) "Estudio preliminar", en Carlos Liscano *La mansión del tirano* (edición anotada por el autor), Montevideo, Argumento.