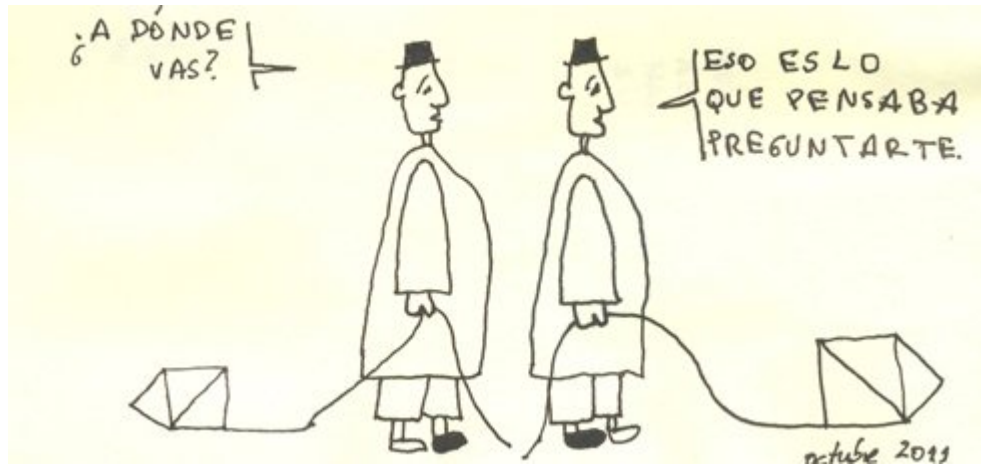


SALAGRUMO 32



ÍNDICE

CRONICA

Las palabras no dicen nada, por Carlos Liscano

ENSAYO

Tensão entre vida e ficção, Carlos Liscano, por Selomar Borges

RESEÑA

Escrito no cárcere, por Liliana Reales

POESÍA

La cabeza contra el muro, por Carlos Liscano

CRONICA

Las palabras no dicen nada

Carlos Liscano

Esta edición fue curada por Joca Wolff y Liliana Reales y está dedicada en todas las secciones a la obra del uruguayo Carlos Liscano (1949), director de la Biblioteca Nacional en Montevideo. Los dibujos que acompañan también son del escritor y forman parte de su mirada a la cotidianeidad actual en Montevideo. Esta crónica es un ejercicio de autoficción reciente. Los curadores, profesores de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, son miembros del Núcleo Onetti y de la revista Landa (www.revistalanda.ufsc.br).

1

Me pregunto si escribo lo que escribo porque soy como soy o soy como soy porque escribo lo que escribo. Aunque la pregunta es tonta me deja pensando, de noche, después de cenar, sentado en la cocina, cuando Maria Carme y los perros ya duermen sin que les importe qué hago o dónde estoy. Duermen en paz, una paz ganada durante el día, siempre cuidándome, que eso es la vida, cuidarse unos a otros, no dando importancia a los defectos, las vanidades, los cuentos repetidos.

A los sesenta y dos años he conseguido escribir de manera no atada al resultado. Escribo porque sí. Atravesé el desierto durante años, el yermo de piedra de no poder escribir ficción e insistir en proponerme escribir una novela, un cuento normal, con una historia que empezara y terminara como se debe. Yo no sé escribir ficción, lo que supone que me reconozco la capacidad de escribir. Ese es el punto de partida: soy capaz de escribir, pero no de escribir ficción. Reconocerlo me ha liberado. Aunque me obsesiona el acto de la creación, ya no me importa la ficción. ¿Qué es crear? ¿Crear para qué? Siento que lo que hago, lo que escribo, los dibujos, los trabajitos manuales, los libritos de artista, me crean a mí. Si paso horas en el taller, entonces yo soy ese que vive parte de su vida rodeado de papel, tinta china, herramientas. Soy lo que hago. Sé que lo que hago con las manos es imperfecto, tosco. A la vez que sé que me complace la imperfección, que no quiero aprender a hacer bien lo que hago torcido.

Toda esa parte de mi vida, el trabajo con las manos, tiene un vínculo con la escritura creativa, continúa la reflexión que el acto de escribir impone. Una línea, un punto sobre el

papel, genera algo nuevo, un espacio que no existía. El papel en blanco no es un espacio, es la nada, el vacío. La línea, el punto, la mancha, crean en la nada.

2

No entiendo del todo lo que quiero expresar y por tanto no lo expreso como es. Está el papel en blanco sobre la mesa, cualquier papel, de calidad o una hoja de cuaderno. Agarro lo primero que encuentro a mano, la pluma, el cuentagotas cargado de tinta, el lápiz, la lapicera, el pincel, y hago una cara, tosca, grosera. Ahora existe algo que no existía. No es hermoso ni estético, solo que es una novedad absoluta en el universo del taller, en mi vida. Es como si me lo dibujara en mí mismo. ¿Por qué lo hago, porque creo que es arte? No, no lo es. Lo hago porque la reflexión me fascina, aunque no entienda lo que me pasa. Hay algo que sé, de lo que estoy convencido: si yo no hiciera eso, la cara mal dibujada, la línea sobre el papel, la mancha, no sería quien soy. Entonces vuelve la pregunta, la misma de siempre, ¿quién soy? ¿Es tan importante saber quién soy? Lo es, para mí lo es. Pero lo fascinante no es que un individuo que ya ha entrado en la etapa final de su vida siga preguntándose quién es. Lo fascinante para mí es que la pregunta (¿quién soy?) es inatrapable. Es un objeto móvil y cambiante. Me repito: soy lo que hago, pero ¿por qué hago lo que hago y no otra cosa? También soy director de la Biblioteca Nacional, pero eso no me importa. Es un trabajo y yo no me defino por ese trabajo.

Me gustaría poder describir lo que entiendo por escritura creativa, pero como no puedo, recorro a la otra actividad que me ocupa la vida. No, no me la ocupa, es mi vida. La escritura creativa es como el dibujo sobre el papel. No me propongo contar una historia. Es más, me propongo escribir sin contar nada. Eso es *El trabajo de recontar*, que es lo que estoy escribiendo ahora. Me siento y escribo una frase, cualquiera, y luego debo seguirla. Es el ejemplo de “novela no escrita”, seudoteoría que empecé a desarrollar hace unos diez años.

Sé que no es totalmente así. Hay un determinismo impuesto por mi pasado, el lenguaje que conozco, las lecturas, el empeño y empecinamiento previo: no quiero contar una historia. Quiero escribir sin contar y que quien lee sepa desde el comienzo que no se le va a contar nada. No hay trampa, no debe haberla. Entonces, de nuevo: escribo una frase que está determinada por mi pasado, por mi lenguaje, por algo que escuché hace un rato o leí hace años o que un día se me ocurrió. Pongo esa frase sobre el papel y luego debo seguirla. No vale borrarla. Se puede corregir pero no borrar. Así es con la tinta china, no se puede borrar. Hecha la primera línea, no hay marcha atrás.

Bien, está la primera frase, algo está creado de la nada, algo que no existía. No está creado por la historia que me propongo contar puesto que no me propongo contar nada.

Está creado y esa frase determina la que sigue, igual que la tinta china: marcado el primer punto, la primera línea, lo que sigue está determinado. La primera frase será la referencia. Escribí: “A mí me dicen Sapo” y el resto quedó determinado. Me causó risa. ¿De dónde salió eso? Risa y fastidio porque sentí que iba a ser muy difícil construir a partir de esa frase. La frase le decía al lector que aquello no iba a ser serio, de ninguna manera.

3

Por momentos debo detener el trabajo, desinteresarme, porque me descentra. Me pongo a pensar en la complejidad de lo que hay en el taller, cientos de pequeños dibujos, y me doy cuenta de que empiezo a creer que aquello vale algo. No vale nada. Estéticamente no vale nada. Es mi vida y no vale nada. Pero algo debe de valer. Yo debo darle un valor, porque es mi vida. El valor es este que me cuento, porque si no es así ¿por qué lo hago? Y vuelta al comienzo. La vida consiste en crear significado, pensé y escribí hace casi treinta años. Fue un descubrimiento. Eso no quiere decir que haya que proponerse crear significados para el mundo, sino para uno mismo. En aquellas circunstancias el hallazgo era mayúsculo para mí. Yo debía tener un significado y el significado dependía de lo que yo hiciera. Entendí mucho después que el significado mío estaba en el acto de escribir. Yo me creaba escribiendo.

4

Martes 26 de octubre de 2011. A las tres de la madrugada me robaron la computadora que estaba encima de la mesa de la cocina de la chacra. Forzaron la ventana. Debo empezar a escribir de nuevo *El trabajo de recontar*. Debo recontar *El trabajo de recontar*. Otros trabajos que tenía allí, inéditos, no tenían copia.

5

Siento desde hace meses una necesidad compulsiva de crear. Siento que debo escribir todo el tiempo, no importa qué. Escribir, escribir y ser escritor todo el día, todos los días. Siento que no me da el tiempo, ni me dará, para todo lo que tengo que hacer. A la vez, siento que debo dibujar, hacer libritos, contar historias gráficas, todo el día, todos los días. Una línea sobre el papel me lleva a imaginar una obra completa de decenas de dibujos. No me da el tiempo ni me dan las energías. Que conste para cuando tenga tiempo y energías: estoy en deuda. Desde hace semanas tengo en la cabeza un personaje, el señor Azul. He hecho algunos dibujos tratando de imaginarlo y he escrito algunos textos acerca de él. Ahora se me ocurre que el señor Azul debería contar mil historias, breves, anodinas y penetrantes.

Todos los días el señor Azul escribiría tres o cuatro historias que yo recogería luego en una publicación para homenajearlo.

6

Viernes 30 de diciembre 2011

Me despierto a las cuatro de la mañana. He dormido bien, pese al dolor en la pierna que me molesta desde dos semanas. Pero no es acerca de eso que quiero escribir. Me despierto y siento que estoy totalmente lúcido y concentrado en una sola cosa. Es esta: necesito cinco años, cinco años de corrido, dedicados solo a escribir y dibujar. Cuando deje la Biblioteca, si me quedan cinco años de vida, haré la obra que siempre he querido. Me levanto y me pongo a reescribir *El trabajo de recontar*.

7

En el sueño alguien le dice que le queda un año de vida. ¿Un año? Sí, un año, ni más ni menos. Trescientos sesenta y cinco días. ¿A partir de cuándo? A partir de ese momento, claro.

Él no está en su casa. No sabe dónde está. La noticia es tan precisa que no deja lugar a discusión ni a reflexión. Se pone a pensar en qué hacer en este último año. No se le ocurre nada diferente ni nuevo. Pero se supone que en el último año uno debe hacer lo que no ha hecho hasta ese momento. ¿Qué cosas no ha hecho? Casi todo. No hizo lo que más le importaba. ¿Y qué era lo que más le importaba? No sabe, pero es claro que no lo hizo. Le habría gustado ser músico, se dice. Eso ni él mismo lo sabía. Músico. Nunca lo pensó ni se lo propuso. Ahora se da cuenta de que le hubiera gustado ser músico.

Se levanta y sale al balcón. Se sienta, prende un cigarrillo. Hace calor. La noche es espléndida sobre el río. No está inquieto por el anuncio del sueño. Le viene la curiosidad de querer saber qué hace uno, qué haría él, cuando se entera de que le queda un año de vida. Como pregunta para hacer un balance de lo vivido es estupenda. Lo malo está en que no es la mejor hora ni el mejor momento de su vida para ponerse a pensarlo. Lo del momento hay que dejarlo de lado. Uno no elige el momento. Por lo menos existe la noche y no está cansado. Si aceptara como cierto que le queda un año, debería empezar por disfrutar de la noche.

Todavía está un poco dormido, influido por el sueño. Le sorprende lo de la música. Nunca se le habría ocurrido. A la pregunta acerca de qué le hubiera gustado hacer en la vida, en la vigilia habría contestado muchas cosas y nada acerca de la música. Pero si lo del año de vida fuera cierto, ¿qué cosas haría? Es evidente que no puede modificar el pasado. Puede arrepentirse de hechos del pasado, o de toda su vida, pero esa no es la pregunta

acerca de este último año. Escribir los libros que no he escrito, piensa. Eso me gustaría. No, no me gustaría. ¿Qué le importan a uno los libros que no escribió cuando llega la muerte? Ni siquiera importan mucho los que uno escribió, en la época en que todavía escribía, hace diez años. Ningún libro fue el que él había querido. Eran lo que eran, como habían salido, lejos de la imagen que se había hecho al empezar a escribirlo.

8

Domingo 19 de febrero

¿Por qué no puedo leer? Me gustaría saberlo. Tengo libros esperándome, libros que compré con la ilusión de que en algún momento me llenarían el día y ahí siguen, juntando polvo. Es más, no entiendo por qué compré algunos de ellos, libros que no me interesan, que jamás leeré. Son libros de otra persona, alguien que no conozco. Pertenecen a una biblioteca ajena.

Hoy, domingo con lluvia, me levanto a las cinco de la mañana dispuesto a hacer algo por este asunto. Quiero ver si puedo leer. A las siete me pongo a revisar la biblioteca, busco algo que me interese. El resultado, después de una hora, es que empiezo a descartar libros que no voy a leer. No los he leído ni los leeré nunca. Es un alivio. No estoy obligado a leerlos. Pero la pregunta sigue sin respuesta. Encuentro un Steiner, (*Lenguaje y silencio*), que empecé a leer y no terminé. Miro el índice y me obligo a leer uno de los trabajos (“El silencio y el poeta”). Enseguida recuerdo que ya lo leí. Me da una pista para saber por qué no leo. Hay una cita de Ionesco: “Es como si yo, al haberme dedicado a la literatura, hubiera utilizado todos los símbolos sin comprender en realidad su significación... El hecho es que las palabras no dicen nada, si se me permite expresarme así”.

Escribir conduce al desconcierto y acaba en la nada.

ENSAYO

Tensão entre vida e ficção, Carlos Liscano

Selomar Borges

A produção literária de Carlos Liscano sempre remete a encontros de possíveis vivências do homem de carne e osso e sua posta em escrita, bem como da profunda discussão das vicissitudes da criação ficcional, com narradores e personagens discutindo o seu próprio papel, de escritores *ficcionalizados*, de autores que reavaliam e põem em xeque seus poderes demiúrgicos. Assim temos em seu primeiro livro, *La mansión del tirano*^[1], escrito na prisão^[2], a dificuldade de compor uma trama, em intensas cenas de grafia. Aí o nascimento do enigmático personagem *M*, que é o “homem” que sai de sua casa em direção ao ônibus, e que será aquele com quem “alguém” (o “tirano da mansão”?) se porá a jogar no papel.

Vários de seus livros retomam incessantemente as relações do escritor com a escrita, encenadas não só na voz que *conta* uma história, como também *performada* na mão que *a escreve*. Reales, de sua parte, identifica a questão em Onetti, e observa:

A diferença é fundamental. Pois, se trata de apresentar não só o narrador, o escritor e através dele, mesmo que indiretamente, todas as vicissitudes da escrita. Escrever significa reescrever, reorganizar, cortar, acrescentar, restaurar, rasurar, colar, operar “cirurgicamente” sobre um suporte [...], e assumir a responsabilidade da organização de um material que será “manipulado”, também materialmente, pela leitura crítica.^[3]

À semelhança do narrador-escritor de Onetti, o de Liscano se revela e nos põe a pensar sobre as consequências de sua atuação na narrativa, e, ao expor-se abertamente, possibilita a discussão do que expõe e de sua atitude autoexpositiva.

Em consonância com o anterior, em *La ciudad de todos los vientos*^[4], o protagonista é levado a refletir sobre a composição do romance, a autocriar-se como escritor e principalmente a pensar em todos os problemas que cercam o trabalho de escrever. O narrador nesse livro é um escritor que não consegue escrever um romance, por isso inventa *C*, o herói que terá que escrevê-lo. A não-história da voz criada, a aparição linguística numa operação de escritura. E o fato de *C* apontar para a inicial do nome de Carlos Liscano não é o único indicativo da possível relação autorreferente. Em dado momento um personagem aparece para conversar com o narrador: chama-se Liscano.

Com isso, aos poucos Carlos Liscano parece desinteressar-se de inventar um nome que finja ser o *eu* que conta, contribuindo para a hesitação na designação da voz que discursa no texto, ainda mais para aqueles que apostam em ver num texto ficcional marcas que induzam ao relato de uma verdade referencial do escritor. E desde o momento em que começa sua escrita literária, esta está carregada de referências, porém muito mais à mesma atividade de escrever ficção, ou seja, uma escritura que conta o processo do escrever, que por sua vez conta-se como escritura, como ser narrador e narrado.

Já com *El furgón de los locos*[5], pela primeira vez, Liscano vai tratar em livro diretamente sobre o assunto do cárcere e da tortura. A narração é de um *eu* que não diz seu nome próprio, mas está claro que se trata da *performance* autoral do próprio escritor Liscano. Ou seja, o narrador não se apresentará com o mesmo nome do autor factual, mas se apresentará como um escritor, o mesmo que está contando e “escrevendo” a história. É fato que este tipo de *performance* dará um passo a mais no momento em que, em *El escritor y el otro*[6], o narrador sim se declara Carlos Liscano, ou melhor, as diversas vozes discursivas, não só uma delas, optarão pelo uso de um nome próprio. Todas as vozes narrativas falam de si, de sua experiência, de suas lembranças, de seus medos e anseios, todas quererão ser o *sujeito* Liscano.

Mesmo com a exposição de situações da vida do escritor do *mundo real* e possíveis relações dela com a sua produção ficcional, e portanto insinuando que seus dois mundos, factual e fictício, geram a ambivalência necessária à leitura da obra, é o texto que quer contar-se por meio da expressão de um eu que incessantemente finge ser o próprio homem da criação, citando-se com seu próprio nome. Portanto, cremos que só uma leitura ingênua optaria por ver no conjunto de sua obra a revelação de uma verdade individual, já que este conceito, de antemão, parece-nos pouco aceitável. Desde Nietzsche, para não irmos mais longe, temos a ideia do rechaço à unicidade inequívoca:

O eu é uma pluralidade de forças quase personificadas, das quais ora uma, ora outra se situa no primeiro plano e toma o aspecto do eu; desse lugar, ele contempla as outras forças, como um sujeito contempla um objeto que lhe é exterior, um mundo exterior que o influencia e o determina. O ponto de subjetividade é móvel.[7]

E Daniel Link nos faz lembrar da análise da tradição do sujeito por pensadores contemporâneos:

Klossowski, como Bataille y Blanchot –propone Foucault– hacen explotar la evidencia originaria del sujeto y hacen surgir formas de experiencia en las que la descomposición del sujeto, su aniquilación y el encuentro con sus límites muestran

que no existía esta forma originaria y autosuficiente que la filosofía clásica suponía.[8]

Entendemos que a narrativa de Liscano revela a diversidade do eu, do eu de um Liscano que se cria como ficção, já que os diversos *eus* de Carlos Liscano enquanto homem do “mundo real” não serão para nós nunca alcançáveis. Já o Liscano feito ser de papel, este como personagem-escritor, autor-homem, como *outro*, tem toda uma caracterização que expõe problemas, dúvidas, pareceres, angústias, próprios do ato de escrever, e que se convertem em discussões também existenciais. E ao apelar diversas vezes à autorreferencialidade, a dados reconhecidos como da história pessoal do homem público, e também do Uruguai, é que é possível observar o apagamento da fronteira entre ficção e relato de vida (o qual não deixa de ser, de certo modo, *imaginado*). Mas como todo texto que se abre à discussão, não vamos enclausurá-lo num sentido único, que é o que o próprio texto parece querer insinuar.

Saer justamente alerta para o “caráter duplo da ficção”, que mistura, como intrínseco à sua composição, o “empírico” e o “imaginário”. Por sua vez, declara que “la primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario”[9], ou seja, tentar afastar elementos ficcionais dos textos não garante a “veracidade” destes, não é “critério de verdade”. Nem os textos pretensamente não-fictícios, que podem querer, ilusoriamente, representar a “verdade”, conseguem fugir do apelo à credibilidade do escrito no ato da leitura. Dentre eles, para muitos, os textos autobiográficos, dispostos em seu caráter em grande parte anedótico e quase sempre isento de provas verificáveis. Tampouco o texto que se apresenta como ficção é uma reivindicação do *falso*, outro termo de difícil definição, mas aqui pensado como a fuga, ou a tentativa de, com respeito a qualquer relação com o empírico.

De forma semelhante, Aira conjectura sobre a questão:

[...] o falso não remete a uma moral do autêntico, mas antes à ficção, na qual convivem o verdadeiro e o falso, valem o mesmo ao mesmo tempo e se transformam um no outro. De fato, se se decide pela literatura é com este fim: sair de uma lógica de exclusão dos contrários que qualifica de falso a um só dos membros do par. Não para tornar falsos ou verdadeiros aos dois, mas para incluí-los numa teoria falsa que torna irrelevante a classificação.[10]

Precisamente a ficção – e nos interessa essa acepção como apoio fundamental ao que pensamos do texto de Liscano –, ao optar pelo “inverificável”, multiplica ao infinito suas possibilidades, ao mesmo tempo em que não dá as costas a uma suposta realidade objetiva, como sugere Saer. Ao submergir-se em sua turbulência, desdenha a atitude ingênua de querer saber antecipadamente como a realidade está feita. O texto ficcional, portanto, vai muito além da mostra de informes e documentos, sem que, no entanto, necessite “pôr-se a serviço de algo fútil”, ou passar-se por um “passatempo fugitivo que não deixará nenhum rastro” (mesmo que tenha o direito de fazê-lo). O texto de Liscano, longe de filiar-se a uma literatura que recorre exclusivamente ao terreno do *falso*, coloca-se naquele ponto no qual o texto exige para si o estatuto de ficção, porém a ficção concebida por Saer, a que não pede que a tenham como verdade, senão que se permite ser “um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata”. Essa noção, portanto, dá oportunidade de que percebamos em muitos textos seus não uma oposição excludente entre o imaginado e o factual, entre invenção e vida, exatamente o contrário, o surgimento da complexidade de ditas relações, onde a ficção passa a ser o espaço mais fecundo para essa discussão, por isso:

Ni el *Quijote*, ni *Tristram Shandy*, ni *Madame Bovary*, ni *El Castillo* pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra. La pretensión puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito.[\[11\]](#)

Além disso, quando se ocupa da ficção que trata de *si* e de *alguém que fala de si*, é necessário entender que o narrador, o *eu* que *conta* sua experiência, não é mais aquele mesmo *eu* que *viveu*. É fundamental perceber que esse *eu*, ao se constituir no papel, se transforma em figura de linguagem. Para De Man o texto chamado autobiográfico não pode oferecer um conhecimento do “verdadeiro” e “único” eu, ou seja, a questão não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização

(isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas.[12]

Uma vez que o texto de Liscano ressalta a intransitividade do escrever literário, igualmente autorreflete sobre quem escreve. Também sobre a experiência pessoal, a memória, a época e suas influências. É a própria posta em escrita discutindo a escritura e de onde se origina. Quando o narrador de Liscano se flagra *escrevendo* à sombra do *outro*, buscando a escritura primeira, procurando parecer-se e ao mesmo tempo diferenciar-se de seus mestres, aí está em plena ação escritural ensaiando com a escrita coletiva, já que aquele que escreve renuncia a si mesmo ao trabalhar com a confluência de textos de tempos diversos e com discursos que estão para além da individualidade e da originalidade.

E não só os rastros dos seus mestres aparecerão em seus escritos, pois o texto literário é tecido de muitos textos. A questão passa pela concepção barthesiana de obra e texto, na obra o autor quer fazer-se dono, no texto não:

Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel.[13]

A estrutura especular do texto autobiográfico é um artifício retórico que está longe de “reproduzir” ou “criar” uma vida, mas que vai sim produzir sua “desapropriação”, como lembra Loureiro[14] lendo De Man. A linguagem como tropo (a prosopopeia como figura ou metáfora no autobiográfico); a função retórica desse tropo ao dar voz, rosto, nome a um sujeito na escrita. A tentativa de restaurar uma vida no texto, o que resulta num “despojamento” e numa “desfiguração” na mesma medida de sua restauração. Por isso, percebendo no texto autobiográfico uma constituição não só tropológica, também cognitiva, já que a reflexão especular do narrador e do narrado no texto reflete a própria estrutura de todo conhecimento. De Man não parte da ideia referencial de mimese da vida no papel, ao contrário, pensa numa estrutura que proporciona a ilusão de referencialidade, por isso as interrogações:

[...] estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende de seu tema ou uma pintura (realista) de seu modelo?

Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese assumida como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial?[15]

Em vista disso, o que se aceita como constituinte do autobiográfico nos textos pode, igualmente, ser aceito como inerente aos demais textos não tomados como tal. Seria algo como o reconhecimento da constituição especular em textos como *El escritor y el otro*, onde o autor se declara o “sujeito de seu próprio entendimento”, fazendo-se explícita uma “reivindicação de autoridade”, mas ao mesmo tempo expandi-lo para os demais textos de Liscano, como por exemplo, *La mansión del tirano*, no qual o texto não mostra um autor *performatizado* com o mesmo nome próprio do autor factual, contudo reivindica ser de “alguém”, e tem uma página titular inteligível. No entanto, paradoxalmente, pelas mesmas razões, pode-se dizer que nenhum texto é autobiográfico, ou seja, todo sistema textual é conformado por substituições tropológicas, tal qual o é o autobiográfico. O momento especular é inerente a todo ato de entendimento, e o autobiográfico revela isso ao passo que não consegue escapar do mesmo sistema.

Simplesmente relacionar os textos ao sujeito que os escreveu? Apagar a vida que esse sujeito viveu?...Pensamos antes no sujeito que se figura neles, e o efeito disso. Para especular, voltamos a pensar, com Catelli, naquele que se faz escritura:

No existe un yo previo, sino que el yo resulta, arbitrariamente, del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que *no* pertenece a la escena, una entidad –el rostro del actor– que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos cómo atribuir una forma.[16]

Assim, vemos na narrativa de Liscano mais do que um modo de representar, um *modo de apresentar*. Portanto de um representar-apresentar, ou de um apresentar-representar. Aparências múltiplas, modos de aparentar. A *bio-grafia*: a vida desta ação de escrever, com todos seus empecilhos, caminhos bifurcados, paixões. A *auto-bio-grafia*: aquela vida que

se cria nas letras, que é autorreferente enquanto enumera os livros já escritos, que se problematiza enquanto eu que nasce para escrever, a ficção que contém a *autoficcionalização* da vida, e da grafia na vida.

Como sugere Derrida, o biográfico é essa “borda” interna da obra e da vida na qual os textos são engendrados, vida e obra sem limites, pois que a fronteira “no es ni activa ni pasiva, ni afuera, ni adentro. Y, en especial, no es una línea delgada, un trazo invisible o indivisible entre el recinto de los filosofemas, por un lado, y, por otro, la ‘vida’ de un autor ya identificable bajo un nombre”.^[17]

Dáí que a obra de um autor como Liscano pode ser entendida a partir do que é atravessado pela sua vida. No entanto, uma vida que não é a mesma das biografias clássicas, precisamente por estar constituída de pequenos detalhes e vazios reinventados pelos diversos narradores e protagonistas em suas narrativas. Ou seja, sua escritura não busca a vida-verdade, nem a total significação, tampouco a história referenciada do sujeito, mas como distingue Barthes: o biógrafo faz história de vida, o *biografólogo*, escrita de vida.^[18]

Zonas abstrusas, espaço indiscernível onde distinguir a realidade da ficção; abandono do referente, onde a mesma noção de autoria se esvai, e se torna indiscernível o que é fato e o que é imaginado. Diversos dados que em Liscano são inventariados por ele mesmo, ou por seus narradores e personagens que *performatizam* o autor Liscano, como invenção de vida nos *grafemas*.

[1] Liscano, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevidéo: Arca, 1992. Nova edição: Montevidéo: Argumento, 2011.

[2] Carlos Liscano esteve preso de 27 de maio de 1972 a 14 de março de 1985 acusado de pertencer à guerrilha urbana como membro do “Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros”. Encarcerado um pouco antes do Golpe de Estado de 1973 que instalaria no Uruguai uma das mais repressivas ditaduras da América do Sul.

[3] Reales, Liliana Rosa. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009. p. 63.

[4] Liscano, Carlos. *La ciudad de todos los vientos*. Montevidéo: Planeta, 2000.

[5] Liscano, Carlos. *El furgón de los locos*. Buenos Aires: Planeta, 2007.

[6] Liscano, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevidéo: Planeta, 2007.

[7] Nietzsche, Friedrich apud Barthes, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 91.

- [8] Link, Daniel. Apostillas a ¿Qué es un autor? In: Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. p. 66.
- [9] Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. 2. ed. Buenos Aires: Ariel, 1998. p. 10.
- [10] Aira, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Tradução de Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011. p. 9.
- [11] Saer, op. cit., p. 16.
- [12] De Man, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, Florianópolis, n. 71, mai. 2012. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>. Acesso em: 24 jul. 2012.
- [13] Barthes, Roland. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004e. p. 72.
- [14] Loureiro, Ángel G. Problemas teóricos de la autobiografía. *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 2-8.
- [15] De Man, op. cit., p. 3.
- [16] Catelli, Nora. Paul De Man revisitado. In: *En la era de la intimidad*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007. p. 34-35.
- [17] Derrida, Jacques. *Otobiografías*. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. p. 32.
- [18] Barthes, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RESENHA

Escrito no cárcere

Liliana Reales

Alguns dos primeiros textos que Carlos Liscano escreveu como prisioneiro político, em um cárcere que a ironia quis que se chamasse “Libertad”, foram recolhidos numa modesta edição sueca de 1987. Depois de ser libertado em 1985, o uruguaio se exilou na Suécia onde morou por dez anos. Ali ele reuniu e corrigiu os papéis que um companheiro libertado antes dele conseguiu tirar da cadeia, escondidos num violão. Alguns desses papéis formam o conjunto publicado sob o título *El método y otros juguetes carcelarios* e *La mansión del titrano*.

El método y otros juguetes carcelarios é uma modesta, porém bela edição em espanhol que reproduz na capa e na contracapa trechos dos manuscritos com a pequena e disciplinada letra do escritor. Curiosamente o nome da editora sueca é Författares Bokmaskin, que traduzido livremente ao português seria: “Máquina de livros dos escritores”. Digo curiosamente porque esse livro pode ser entendido como a máquina de escritura de Liscano, aquela que põe em movimento sua escrita, os grandes temas e as grandes marcas de sua escritura. Pois ali já está o jogo de obliterações da diferença entre o eu que narra e o eu que escreve; entre o conto que se conta e o conto que se vive; entre a liberdade e a prisão; entre escrever ou não escrever; entre realidade e imaginação; entre ocupação e desocupação; entre o sério e o não sério. E ali esta a ironia, a grande ironia quase sempre presente em sua literatura.

Para não nos afastarmos muito da Suécia, lembremos que o filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, em sua crítica aos românticos alemães acaba escrevendo um dos textos mais brilhantes sobre o conceito de ironia. Não sei se Liscano leu Kierkegaard mas sim sei que leu alguns escritores do romantismo alemão que muito o impressionaram durante seus anos de cárcere. Diz Kierkegaard:

[...] o irônico tem a liberdade negativa, com a qual ele está por cima de si mesmo criando poeticamente. [...] o irônico conserva constantemente para si a sua liberdade poética e quando ele nota que não se torna nada, então poetiza isso também; sabe-se que entre as posições e colocações poéticas da vida preconizadas pela ironia, a mais nobre dentre elas é a de tornar-se simplesmente nada. [...]

ele [o irônico] não está buscando o martírio, pois para ele aquilo [o tornar-se nada] é o gozo poético supremo. (p. 243)

A ironia atravessa de ponta a ponta esses primeiros escritos de Liscano e quem quiser aproximar-se deles tentando encontrar ali a denúncia, a literatura engajada, a automartirização da imagem do prisioneiro político, a tortura, o terror, estará perdendo tempo.

Um dos textos mais irônicos dos que compõem *El método y otros juguetes carcelarios* é “La nave”, breve relato não por acaso dedicado a Julio Cortázar. Nesse relato, Liscano escreve:

Lo distinto que tiene la cárcel con la vida del hombre natural, conocida como de sociedad, es que en oportunidades uno puede pasar una semana o diez días asqueándose de mugre, pero nadie vive así una o tres décadas, a menos que esté preso. Así como uno aprende a vivir con la mugre también aprende a soportarse a sí mismo, siendo esto un avance general. (p. 51)

E mais adiante:

Los que no están presos siempre tienen algo que hacer, trabajan o no, pero se visten, se peinan, toman trenes, hablan por teléfono, hacen visitas y todas las demás actividades civiles que los hacen tan dichosos, y eso es, para el preso, una insoportable servidumbre que la sociedad impone al individuo. Si uno no puede no hacer nada entonces está bastante limitado en cuanto a posibilidades de optar, es poco libre. Es como si sufriera encadenamiento atroz. (p. 54-55)

No entanto, é em “El método” onde irá misturar momentos de grande ironia, e até jocosidade, com outros sérios, digamos, mas que, no contexto em que se deu a sua escrita, não deixam de nos parecer menos irônicos. Pois que uma pessoa em suas condições escreva páginas memoráveis sobre a linguagem e todo seu sistema de trocas linguísticas ligadas a essa verdadeira máquina produtora de sentido que é esse sistema, não deixa de ser de certo modo uma ironia. Liscano parece ter pensado questões que tomaram a cena do pensamento contemporâneo no que diz respeito ao sentido e sua relação indissociável com o sistema linguístico. Em seu livro *O sentido do mundo*, Jean-Luc Nancy escreve:

[...] o sentido é anterior a toda significação, enquanto pré-vê e surpreende todas as significações, a tal ponto que as torna possíveis, formando a abertura da

significação geral (ou a significação do mundo) na qual e segundo a qual, em primeiro lugar, resulta possível que venham a se produzir significações. (p. 25)

Liscano escreve:

El combate principal, el terreno del combate, el plano, el lugar donde deben luchar los escritores demócratas está en el sistema del lenguaje. [...] El contar es una lucha, pero no en la trama, en el principio o en el final feliz o desgraciado, en la moraleja. Es una lucha entre palabras, con y contra ellas. No hay lenguaje inocente [...]. El escribir es un trabajo y es peligroso. (p. 80).

Nada há de mais perigoso que o combate ao império do sentido que prevê a rede de significações, de semantizações do mundo. Por isso, nesse texto que Liscano ironicamente intitula “O método”, ele exercita ludicamente a destruição do método.

O texto, entre outras coisas, é uma digressão que tenta responder a pergunta “o que é um conto?”. “Parece imposible en esta etapa de la literatura llegar a escribir un cuento. Al menos de acuerdo a cierta antigua concepción de lo que un cuento es” (p. 79), diz Liscano. Assim, convencido da impossibilidade de narrar qualquer coisa e, ao mesmo tempo, convencido de que tudo é narrativa (“Hablando de verdad un cuento es lo que se dice, todo lo que se dice. Lo cual es demasiado” (p. 76)), Liscano indaga o processo pelo qual uma narrativa se faz possível. O uruguaio então reconhece que um conto teria um objeto, um centro e um método. No entanto, invertendo o procedimento, ele sabe que “el método por sí mismo, al ser aplicado, hace surgir un objeto” e que o método “puede constituir el objeto”. Dando como resultado uma radical desconfiança na possibilidade de organizar os elementos de modo tal que seja possível conseguir escrever algo que dê conta da pluridimensionalidade das significações. “Al mismo tiempo – ele escreve – sigo buscando centros por otros lados y, si hallo alguno, descartaré el resto y armaré los demás a su alrededor, que es mi método” (p. 81). Seria como declarar a suma liberdade da escritura, livre da exigência absoluta de procurar a origem, o início, o centro, o fundamento, o princípio. A ausência de centro ou a proliferação da escrita em vários centros instáveis, móveis, seria a ausência de sujeito e a ausência de autor.

Esse tema, de certo modo, continuará presente em *La mansión del tirano*, romance escrito também no cárcere. Nele, Liscano escreve:

Pese a las dificultades, era siempre posible recomenzar otro tramo, contándose a sí mismo sentía que la vida se podía bordar en torno a cualquier centro, que uno

podía consagrarse a una actividad u otra sin resultados morales últimos demasiado diferentes, que al mismo objetivo se llegaba por distintos caminos, que no había soluciones a priori, que los objetivos eran inseparables de los caminos, y que ésta, mal o bien, era su vida, pieza única en el Universo. Cuanto ruido, pensó de sí mismo. Para existir era posible partir de cualquier extremo. (p. 123)

La mansión del tirano é um livro quase desconhecido, pouco lido, mas ganhou uma reedição recentemente. Trata-se de um texto que interroga o próprio gênero romance e exige a reconstrução de uma história de leituras de Liscano. Uma forte espessura filosófica e especulativa atravessa esse texto que não traz uma única menção ao cárcere. Busca, invenção, abstração, incerteza e esquivas respostas às perguntas que assediam a condição moderna: Nada, esse Nada que Kierkegaard criticava. A condição do sujeito como nada se configura e reconfigura uma e outra vez num retorno contínuo da mesma cena que deflagra variações sobre o mesmo tema: um homem se dirige uma e outra vez ao ponto de ônibus e o seu pensar incessante de “que fuera posible vivir sin haber sido”.

Bibliografia

Kierkegaard, Soren. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

Liscano, Carlos. *El método y otros juguetes carcelarios*. Stockholm: Författares Bokmaskin, 1987.

Liscano, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca, 1992.

Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003.

POESÍA

La cabeza contra el muro

Carlos Liscano

1

Escribir sin saber, escribir ignorando, ciego de luz, de claridad, viéndolo todo sin ver. Sólo ver la lucidez que anula la capacidad de entender y permite sólo saber, de una sola vez, el Todo, lo que es, lo que fue, lo que será, el centro, los contornos, lo que nunca podrá ser.

2

Escribir para ser y sólo ser eso que se escribe, el chorro de voz que dice, que nombra cada cosa, cada instante, lo que nadie ve, lo que no es visible y existe, lo que no existe y es nombrable y entonces, nombrado, se hace visible.

3

Nombrar y ser en lo que se nombra; nombrar hasta que no quedan palabras y el chorro de voz se hace grito, susurro, puro aire tibio de animal perplejo, y sigue nombrando, regresado al origen, al asombro, a la primera vez, cuando era uno con la naturaleza: era naturaleza.

4

Ser en lo que se nombra. Querer ser sólo en lo que se nombra. Volverse lo nombrado, volverse sólo palabra. Volverse aire tibio de la voz. Ser el vaho que se diluye en el aire frío de la madrugada, los ojos abiertos, ciegos de lucidez, sabiendo todo, sin pronunciar palabra, para anular la maldición, la que persigue al animal hablante.

5

Apartarse de lo que se es para poder nombrarse; verse de fuera; inventar al que es capaz de verme, de nombrarme, de juzgarme.

6

Inventar con infinito esfuerzo al que me verá. Eso sólo puede hacerlo la palabra. Ser un ser que sea sólo eso, la voz que nombra para que, cuando todo esté nombrado, quedar ciego de luz, mirando sin ver, concentrado en el punto que todo lo es, y así saberlo todo, sin entender.

7

Inventar para poder ser. Inventar no para dejar de no ser sino para poder saber, para llegar a ser, lo que fue, promesa que acabó en maldición.

8

No esforzarse, no mirar, no ver, no oír. Sentarse y dejarse hundir, descender al centro, ir hacia atrás y hacia adentro, volver a la madrugada en que el chorro de aire tibio que marcó la niebla era todavía promesa y no maldición.

9

Descender hasta lo más hondo, lo más oscuro; viajar en lo oscuro hasta el puntito de luz que brilla en el centro de la cabeza.

10

Descender más, todavía más: desde el ser apenas, desde el ser que entiende pero no sabe, al ser que todo lo supo, que le bastaba nombrar para saber.

11

Dejar el ser apenas. No ser el ser apenas. Dejar de querer entender para querer sólo saber.

12

Caminas de pared a pared como un condenado, un loco, un lúcido. De pared a pared como uno que no es un lúcido sino un condenado a buscar la luz, la lucidez.

13

Estás condenado y estás loco, de a ratos, y estás solo. Siempre que estás loco estás solo. ¿Horas son? ¿Son días? ¿Son sólo minutos?

14

¿Cuánto dura la locura, la condena, la busca de la lucidez?

No hay nadie para decírtelo, porque si estás loco es porque estás solo, porque sólo estás solo cuando estás loco. ¿Eres otro entonces? ¿Eres el mismo?

15

Recoger los trozos, las circunstancias, los pedacitos de vida que se pierden en distracción, en nada, y hacer de todo eso uno.

16

Junta las palabras del instante, de cada cosa, de lo nimio, de lo olvidado. Unirlo todo de una sola vez, y verse.

17

Verse de un solo golpe: Ese soy yo, soy lo que he dicho, lo que he nombrado.
¿También el error y la mentira soy?

18

Recorrer los campos, las ciudades, los siglos, los minutos. De la cuna al pudridero. Ser el torrente de palabras y a la vez estar fuera del torrente, observando a ese que es, a ese que pasa, a ese que corre, que ha nombrado, que sólo existe porque se nombra.

19

¿Ser el que observa y lo observado? ¿Cercar la presa, aproximarse a ella, cazar la caza?
¿Quemar el fuego? ¿Mojar el agua?

20

Buscar, andar, buscar. Hacerse el distraído, mirar para otro lado. Ni estar ni ser. Diluido en el aire, fundido en las cosas, esperar el momento de sorprenderse: ¡Ese soy! Y la presa ya no está allí. Ni presa hay.

21

Cazar la caza para cazarse. ¡Te tengo! ¿Ocurrirá una vez? ¿Habrá palabras para nombrarlo?
Una palabra que lo diga todo, ¿existe? Las seis letras de mi nombre, ¿dicen quién soy?

22

Una vez encontré a un hombre que hablaba una lengua que yo no entendía. Era un hombre grande que quería decirme quién era pero no tenía palabras más que las de su idioma. Yo

también era un hombre grande y quería escucharlo y también quería decirle quién yo era y tampoco tenía palabras para decírselo en una lengua que él entendiera. Como éramos dos hombres grandes que conocíamos miseria y golpes y fríos y hambre, sabíamos que basta tomarse de la mano para decírselo todo. Para decir: Esta es mi mano, yo sé quién eres, he bebido de la misma agua y me han dolido tus huesos cada vez que te golpearon. Yo sé quién eres y sé que mis huesos te dolieron cada vez que me golpearon. Dormí en tu jergón tirado en el suelo húmedo cuando dormías en mi jergón tirado en el suelo húmedo. Tus hermanos perdidos que nunca volverás a ver son mis hermanos perdidos que nunca volveré a ver. Entonces, dos hombres grandes sentados a la mesa de un café en Estocolmo, se tomaron las manos, se miraron a los ojos, y se contaron sus vidas sin decir palabra.

23

Ando, ando, te busco, te encuentro. Creo saber dónde estás. Te pongo nombres provisorios para fijarte, para que no te escapes. Merodeo tu ser, tu sitio. Me acerco. Que no me veas, que no me oigas, no te des cuenta.

24

Me muevo apenas. Me quedo quieto para observarte. ¡Te tengo, te tengo! Me hundo, ¡milenarios, segundos?; la claridad, la luz, la ceguera. Miro y no estás.

25

La palabra es un muro. La palabra alza un muro entre el que nombra y lo nombrado. Lo que tiene nombre se vuelve incognoscible. Para saber hay que demoler la palabra, ir más allá, donde reside lo nombrado.

26

Buscar la bestia, lo oscuro. Ir a lo oscuro. Buscar la luz en la oscuridad. Llegar con la palabra a lo anterior a la palabra, al lado de allá, donde estuvo la bestia, donde la bestia está, vive, clama en silencio que se la deje ser.

27

La bestia no es culpable sino el otro, el que todo lo ha nombrado. Juntos, la bestia y el otro, capaces de lo mejor. Solo, el que todo lo nombra, capaz de lo peor.

28

Eras un muchacho y ya estabas petrificado. Eras un muchachito y ya te habían puesto nombre, lugar, fecha, día y hora. Eras casi un niño y ya estabas condenado.

29

La destrucción salva la vida. Es imposible salvarse si no se destruye lo heredado, el nombre que te dieron, el lugar que te asignaron, el camino ya marcado.

30

Muchachito poca cosa, nombrado, marcado y ya vendido, si una vez y muchas veces destruir fue tu salvación, ¿por qué no habría de serlo a los 51 años, estos más que marcados días del camino a la vejez, la enfermedad, la muerte, el pudridero?

31

Volver a la destrucción a cualquier precio. Desmontar las palabras que te nombran, te señalan, te hacen ser éste y no otro, uno de tantos, la mayoría inmensa, los otros, los mejores.

32

Volver al hacha de la lucidez que rompe y libera, que des nombra, que desanda. Volver al débil muchachito que, de frente al camino señalado, abandonó todo y marchó a campo traviesa.

33

Volver a darse la cabeza contra el muro, si es necesario, para saber.

*Fragmento de *La sinuosa senda*.