

CUADERNOS DE
RECIEVENIDO

CARLOS LISCANO

La literatura pertenece a la lengua

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/29

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editora: ANA CECÍLIA OLMOS

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

Cuadernos de reciénvenido / publicação do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo. -- n. 19 (2004)- . -- São Paulo : Humanitas, 2004-

Irregular

Publicado: DLM/FFLCH/USP, n.1 (1996) - n.18 (2002).; última edição consultada: n. 28 (2012).

ISSN 1413-8255

1. Literatura Espanhola 2. Literatura Hispano-americana 3. Língua espanhola. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

21.CDD 860
460

HUMANITAS

Presidente

Francis Henrik Aubert

Vice-Presidente

Ieda Maria Alves

© Copyright 2013 by Carlos Liscano

Todos os direitos desta edição reservados à Humanitas

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

Outubro de 2013

NOTA EDITORIAL

Em maio de 2012 recebemos a visita do escritor uruguaio Carlos Liscano, quem ministrou a conferência que apresentamos neste número e, gentilmente, nos concedeu uma interessante entrevista que também transcrevemos nestas páginas. O encontro foi uma ocasião estimulante de nos aproximarmos de uma obra literária que convoca algumas das questões mais incitantes da literatura contemporânea na América latina. O recurso ao traço autobiográfico e à memória, a mistura de gêneros, tais como o romance e o ensaio, a experimentação com as artes plásticas, a experiência do exílio e do deslocamento, assim como as sempre complexas relações entre escritura e política, são algumas das questões atuais que ecoam na obra literária de Liscano, mas que, certamente, não esgotam a potência de sua singularidade expressiva.

Prisioneiro político na ditadura uruguaia, de 1972 a 1985, Liscano inventou para si mesmo uma vida de escritor no confinamento da cela, porém, não fez da palavra literária um instrumento de denúncia, um registro da história ou um dispositivo de proselitismo ideológico. Embora retorne com insistência a uma cena de origem que diz respeito a essa experiência carcerária, a literatura de Liscano vai além dela e desdobra uma escritura instigante que, ao invés de descansar na ilusão comunicativa da linguagem, indaga a sua potencialidade expressiva, privilegiando um trabalho artesanal com a palavra e estabelecendo um diálogo pouco convencional com a tradição literária. Com efeito, afirmar que “a literatura pertence à língua”, tal o título da conferência, significa assumir uma escritura que explora o ilimitado do espaço literário desmantelando as tipologias discursivas que a confinariam ao previsível (testemunho, exílio, cárcere). Noutros termos, a escritura de Liscano não deixa de convocar uma experiência onde ecoa a história recente de nossos países, porém ela se desdobra na potência de uma palavra que se sabe literatura, não no conteúdo referido, mas no corpo da letra.

Junto da conferência, que foi ministrada no Memorial da América Latina, publicamos o extenso diálogo que mantivemos com o escritor na universidade. O pensamento latino-americano dos anos 60, a militância política da época, as condições de possibilidade de uma memória crítica

das últimas ditaduras, além de suas preferências literárias, foram os temas abordados. O tom conversacional da entrevista evidencia a vital disposição ao diálogo de Liscano, a quem agradecemos a generosidade e a franqueza com que respondeu a todas nossas perguntas.

Ana Cecilia Olmos

La literatura pertenece a la lengua

Carlos Liscano

Voy a tratar de reflexionar sobre mi experiencia como escritor. Tengo la convicción de que hacerse escritor es inventar a otro, al que se va a dedicar a escribir. Eso me ocurrió a mí en la cárcel. Yo era uno e inventé a otro, que es quien soy ahora. Durante muchos años me negué a escribir sobre estos asuntos, sobre mis orígenes. Me negué a escribir y a reflexionar sobre el hecho de haberme convertido en escritor en la cárcel, donde estuve entre 1972 y 1985. No solo me negaba a escribir, también me negaba a pensar sobre aquella experiencia. Me parecía indigno, me parecía que hablar de aquello era hacerse la víctima y yo no fui víctima. Fui preso por mis convicciones. No quería hacer una novela de mis miserias personales.

No obstante, a partir del año 2000 he estado buscando, hurgando en la memoria, para intentar saber por qué me hice escritor y por qué me negué durante tantos años a reconocer mi pasado. Cuanto más tiempo le dedico a pensarlo, más me abisma constatar la potencia que tiene una fantasía personal para cambiar la vida propia. En el sitio menos indicado para la creación en general y para la creación literaria en particular, un hombre de treinta años se propone escribir una obra que trascienda el simple entretenimiento de preso. Eso lo obliga a retorcer de modo feroz una existencia ya por demás extraña y débil. Lo obliga a aislarse dentro de un aislamiento duro y prolongado. Solo, sin mayor formación, sin medios intelectuales a su alcance, dedica años a indagar los fundamentos de la creación literaria. Cuando me digo que eso me pasó a mí, no puedo dejar de sentir un poco de temor. ¿En qué mundos andaba yo volando entonces?

El mayor esfuerzo no fue, creo yo que no es, el dedicado a escribir sino el imaginarse a uno mismo como escritor. Yo, en un acto que puede ser considerado de soberbia intelectual, pero que fue producto del delirio, me declaré escritor. También pude declararme santo o profeta. Yo estaba preso y no era escritor. Un día se me ocurrió escribir una novela. Como no tenía con qué escribir, ni lápiz ni papel ni había luz, pensé la novela durante meses. Cuando conseguí con qué hacerlo, meses después, la escribí. Era lo único

que me proponía, escribir una novela, y sentí que había cumplido. Pero la actividad me ayudaba a vivir y seguí escribiendo. Hasta que un día, sin que se justificara, sentí que era escritor y a vivir como tal me dediqué.

Nadie se daba cuenta de aquello que para mí era evidente, que yo era escritor, tenía los intereses y las obligaciones de un escritor. Hacía nueve años que estaba preso y de un momento a otro dejé de ser quien era y empecé a vivir en función de Liscano el escritor, un individuo que no era quien yo había sido durante treinta y dos años. Mi vida pasada cobró entonces un nuevo sentido. Todo lo vivido había sido una preparación para ser escritor. Me hice un cuento donde todo encajaba perfectamente, los aciertos, los errores, los estudios, las lecturas. Había vivido muy poco, estaba preso desde los veintitrés años, pero ese poco vivido se encuadraba sin dificultad en el nuevo cuento sobre mí mismo que yo me hacía.

Cualquiera puede pensar que escribir en la cárcel es una forma de evadirse, de escapar de la realidad hostil. También yo lo creí así durante mucho tiempo. Ahora, hoy, me pregunto, ¿es verdad que en la cárcel escribí para evadirme, para refugiarme? ¿Por qué seguí escribiendo luego, por qué escribo ahora, cuando ya no necesito evadirme de nada? ¿Es lo que escribo secuela, consecuencia de la cárcel? Sí, lo es. Espero que al final quede claro por qué lo siento así.

Ahora, desde no hace mucho, me permito dudar de que escribir fuera un intento de evasión, un intento de buscar un refugio en la realidad inventada. Hubo momentos, pienso hoy, en que la escritura, en vez de permitirme una salvación estuvo a punto de destruirme. Era tan grande la presión que yo ejercía sobre mí mismo que mi estabilidad síquica se ponía en riesgo. Durante casi cinco años viví en un estado de delirio casi permanente en el que las palabras dominaban mis días y mis noches. Aquello puede considerarse evasión, pero era peligroso, me volvía débil, siempre pisando el borde de la locura. Corrí el gran riesgo de no regresar jamás del delirio. Gracias a ese riesgo, gracias a la escritura, el tiempo de la cárcel no es para mí hoy un vacío. Los papeles de la cárcel dicen que allí viví, hice mi historia personal. No es un tiempo sin medida: los papeles son el almanaque, son los días, las semanas, los años vividos. Esos papeles, me di cuenta hace poco porque alguien me lo hizo notar, son un documento que ayuda a mantener la memoria.

La sociedad, la vida en sociedad, conduce a la degradación del lenguaje en la vida social. En la cárcel, a través de la escritura, los días eran la búsqueda de la expresión mejor, de la frase bien construida. De la belleza de la palabra, en definitiva. No era que solo yo buscara ni que la búsqueda pudiera ser solo a través de la palabra. Lo que quiero decir es que en la cárcel la vida

era una construcción, una creación diaria. No era algo dado. Empezar el día en la cárcel como algo dado conducía inevitablemente al fracaso.

Luego, en sociedad, mis días comenzaron a ser gobernados por la rutina. Amanece, me levanto y, si me distraigo, el día transcurrirá sin que yo me dé cuenta de que transcurre. En la cárcel había que estar alerta desde el amanecer, levantarse y empezar a crear el día. Muchos días, no sé si los más, llegaba la noche y yo sentía que había fracasado. El día se había ido sin que yo lo hubiera vivido. Quedaba la sensación de fracaso, de derrota, la tristeza de no haber vivido ese día. A esa sensación, con ser dolorosa, uno la superaba, la incorporaba a la vida. Lo imperdonable era no haber intentado, desde la primera hora, crear el día, no hacer nada para vivirlo. Luego, en sociedad, he sentido que uno puede dejar que los días se vayan sin sentir la derrota ni tampoco, peor, sentir que uno no ha hecho nada para vivir. En la cárcel había que esforzarse por escapar de lo cotidiano hostil. En la sociedad la vida puede ser algo que se toma como viene, hoy, mañana, pasado, el mes que viene. La derrota en la cárcel no era no conseguir escapar. Era no intentarlo, cosificarse aplastado por la represión, el encierro, la miseria cotidiana. Uno arrastraba la vida. Pero arrastrar la vida es una acción, implica voluntad, y es mejor que dejarse arrastrar en una cárcel, que es la muerte.

Contra la muerte, la escritura. Es lo que pienso hoy, sin exagerar. Yo no era un héroe; era un joven de treinta años que resistía la destrucción, la demolición, que se negaba a aceptar el vacío. Estoy tentado de decir que frente al peligro de la muerte, a la amenaza, yo ensayaba la creación como escape. Más: no tenía otra salida. Solo la creación enfrenta la amenaza de la muerte. La muerte podía no ser física. Podía ser la locura, el vaciamiento afectivo, la vida transformada en nada, la aniquilación de los sentimientos. En las peores condiciones solo se sobrevive creando. Pero, como paradoja, para conseguirlo yo me exponía al riesgo de la locura.

En la cárcel había que vivir. Esperar a salir para volver a la vida llevaba a la parálisis física y mental. Para mí, en los últimos cinco años de prisión, vivir fue escribir. Escribí miles de palabras en el lugar donde la palabra era lo más perseguido. Esa fue una forma de trabajo silencioso a favor de la vida y, para mí, muy efectiva. La escritura es un orden, con reglas muy rigurosas. Un orden era, precisamente, lo que yo necesitaba para enfrentar el desorden que venía de fuera. Otros resistieron lo mismo y seguramente más que yo sin necesidad de escribir. No sé cuáles fueron sus recursos, cuál fue “el orden” en que se sustentaron. Yo, tal vez por ser más débil, por tener menos capacidad de resistencia, necesité el orden de la escritura, que es el más exigente.

Muchas veces me pregunto ¿para qué hablar tanto, escribir tanto sobre la cárcel? Mi respuesta de hoy es: para conocerme. Pasan años y poco a poco comprendo mejor el inmenso esfuerzo que hice para sobrevivir síquicamente entre 1980 y 1985, años en que la escritura construyó a quien yo iba a ser, el que soy ahora. Miles de horas (he calculado más de seis mil) dedicadas a escribir con letra pequeña en trocitos de papel a partir del 1º de febrero de 1981, y luego a pasarlos en limpio entre mediados de 1984 y principios de 1985, hicieron de mí lo que soy, otro, distinto al que yo era antes de empezar a escribir. Aquello me definió, me creó. Pero lo que ahora entiendo mejor, o entiendo por primera vez, es que luchaba contra la desintegración arriesgando mi estabilidad emocional. Me valía de algo social, la cultura, las lecturas, las obras de arte vistas en reproducciones, para sostenerme, para no hundirme en el delirio y la triste locura. Pero lo hacía desde el delirio. El aislamiento feroz que exigía dedicarse a escribir en la cárcel, aislamiento dentro del aislamiento, aquel modo de vivir al margen de los demás presos para poder escribir, actitud que por momentos era de lucha por la privacidad, también era una forma de comunión con los otros presos, porque la cultura es eso, grupo, comunidad. Yo luchaba por mantener el aislamiento que me permitiera escribir, a la vez que solo podía escribir porque la comunidad existía. Los libros que yo leí estaban en la cárcel porque los presos los habían recibido de sus familiares. De allí venía mi “cultura”, de un largo camino que los libros habían recorrido. Pero también era social lo que conversábamos sobre libros, las opiniones, las recomendaciones. En el aislamiento forzado al que yo me sometía, y que me llevaba al delirio, también estaba lo social, era la búsqueda de lo social a través de algo que es histórica y necesariamente colectivo: la palabra escrita.

Creerse escritor, vivir en secreto como escritor sin nunca haber publicado nada, era un delirio. Pero en ese delirio yo accedí, o por momentos accedía, a una lucidez que nunca volví a recuperar fuera de la cárcel. Tenía entonces un vínculo con la palabra que no consigo explicarme. Sentía las palabras, las frases, como objetos luminosos que destellaban en mi cabeza. Hoy veo cómo, una vez recuperada la libertad, perdí aquella lucidez, me integré al uso banal de la palabra. He perdido sensibilidad, capacidad para encontrar el arte, la belleza, en lo más pequeño, como muchas veces conseguí en la cárcel. Me doy cuenta de que abandoné aquella angustiosa búsqueda de lo bello que hacía que, para encontrarlo, yo tuviera que inventarlo, recortar un trozo del paisaje que veía por la ventana, o un trozo del escenario de la celda o del edificio, donde nada era hermoso ni agradable y solo lo era porque yo creaba esa belleza, creaba ese instante, el pequeño paisaje construido por mi ojo. Perdí aquel hábito de viajar a los recuerdos, hacia el momento hermoso, feliz,

hacia las imágenes que la memoria recreaba. Todo eso lo perdí, lo abandoné, esa capacidad. Quizá sea irremediable y eso esté bien, es saludable que así sea porque de lo contrario yo permanecería en un estado de latencia, al margen, en el delirio, que es lo que la sociedad no acepta. Hay una sospechosa identidad entre la prisión y el manicomio. En los dos se recluye a quienes no cumplen con las normas de la sociedad.

Creo que aquellos años de delirio, de fiebre permanente, cuando me hice escritor, estuvieron hechos de palabras. En un ambiente en el que el lenguaje se empobrece y disgrega por falta de realidad, social, laboral, familiar, yo construía con palabras estructuras complejas con connotaciones múltiples, unas evidentes, otras escondidas y algunas secretas. Allí, donde la palabra hablada y escrita estaba todo el tiempo bajo sospecha, yo insistía laboriosamente en buscar la frase bien construida. En medio del yermo afectivo que la represión intentaba imponer, yo vivía sumergido en un magma de palabras que me protegían al precio del delirio.

Todo lo que luego escribí, hice, pensé sobre literatura fuera de la cárcel, ha estado determinado por aquel intenso período. Mi concepción sobre la literatura, si es que alguna tengo, mi gusto por cierta literatura, tiene sus raíces en ese tiempo. Siempre he tenido dificultades para inventar una historia. Creo que sé por qué es así: para mí la literatura pertenece a la lengua. No es que esté diciendo algo muy original, pero es una convicción que trato de no perder de vista. De ahí mi falta de interés por la literatura basada en la Historia y el periodismo, por la literatura como inventario de hechos más o menos interesantes que uno organiza en un libro. La literatura que me interesa es la basada en la creación absoluta, la que sale de la lengua y no de la realidad. Yo, en la cárcel, cuando escribía, no contaba historias. No podía hacerlo, no sabía hacerlo, trataba de no hacerlo. Cualquier historia que yo escribiera, si los militares la encontraban, además del castigo que sin duda me darían, podía ser investigada, intentarían saber si era “real” lo que yo contaba.

Si me valí de la escritura para enfrentar el desorden de la represión, entonces uno puede creer que la escritura conduce a la liberación. No es así. La escritura es un orden muy estricto, tiene normas y exigencias muy duras que hay que respetar, una larguísima tradición, o larguísimas tradiciones que dejan poco margen para la libertad. La escritura impone, además, una disciplina física. Miles de horas sentado, solo, aislado, con la sospecha permanente de que lo que uno hace es fútil, innecesario, y sintiendo a la vez que uno no puede hacer otra cosa que no sea escribir. Una disciplina autoimpuesta que nunca logrará lo que se propone, porque jamás uno escribirá el libro, la frase que le gustaría escribir.

Allí, en la lengua escrita, en ese orden riguroso, está la literatura. Para encontrarla hay que someterse a su dura disciplina, a la larga tradición de la novela, del cuento, de la poesía; a las normas de la sintaxis, de la ortografía; a un sentido del ritmo que nunca nadie logrará enseñarle a nadie. La potencia de la lengua es tan enorme que hace que por momentos uno sienta que los textos se escriben solos. Escrita una palabra, la que sigue no puede ser cualquiera, hay solo algunas que pueden seguir a la primera.

La literatura que a mí me interesa es la que surge del trabajo con la lengua y no de la realidad narrada. Cuando escribo intento que eso quede claro, que el lector sepa que lo que le estoy contando no es la realidad, no es algo que pasó o que está pasando o que podría pasar. El lector debe sentir que lo que le cuento es un invento. La literatura es real, pero no es la realidad de la historia que cuenta. Es una realidad absoluta, creada a partir de las palabras, y no debe simular que es reflejo de otras realidades, históricas, sociales. Esto, que seguramente no es verdad para todos, lo aprendí en la cárcel, donde la realidad era escasa, hostil, la palabra era reprimida, y yo debía hacer literatura partiendo de la nada, de ninguna historia, de ninguna trama. Lo que escribo es consecuencia de la cárcel. No en sus contenidos sino en la forma, en el modo de narrar, un intento de ser leal a lo que yo creo debe ser la escritura creativa, una construcción cuyo material es la palabra y no los hechos que la palabra cuenta.

De vez en cuando, desde el año 2000, vuelvo a estas reflexiones. Sé que nunca llegaré a ninguna parte, aunque siento que cada vez entiendo algo nuevo de la palabra. La vida está en la lengua, en su poderosa capacidad para nombrar los afectos, la solidaridad. Pero también allí está la represión, que trabaja para la muerte. Gracias a la lengua, gracias a que con ella inventamos una realidad rica y a favor de la vida, sobrevivimos. No sé si es cierto, pero a veces me gusta pensar que, aunque silenciosamente, cumplí con la parte que me tocaba.

Sobre literatura, vida y política. Conversación con Carlos Liscano¹

CR. *Al leer El informante uno recuerda mucho Memorias del subsuelo de Dostoievski. Tu texto tiene un lado literario, desde Dostoievski, desde el monólogo y, al mismo tiempo, algo muy autobiográfico. ¿Cómo pensás esa relación entre literatura y vida? ¿Cómo utilizás el acervo literario para contar una experiencia de vida propia? ¿De qué manera la literatura establece una mediación con la propia experiencia de vida?*

CL. Había vivido muy poco cuando me puse a escribir. Había caído preso a los 23 años y empecé a escribir a los 30. Sé exactamente qué día empecé a escribir, el 1 de febrero de 1981, porque me lo había propuesto en el 80 y lo iba dejando, como quien va a iniciar un régimen para adelgazar... el lunes que viene. Al final dije: el primero de febrero, me parecía que estaba distante. Y el primero de febrero me puse a escribir. No tenía una historia propia para escribir y era muy difícil contar las cosas de la cárcel, primero porque eran desagradables, era como pegarse con un martillo en el dedo, pero también porque era peligroso, los militares iban a tender a identificar a alguien si había personajes. Entonces partí de la realidad leída. Había leído muy bien a algunos autores, Raymond Queneau en *Ejercicios de estilo*, a Beckett, vagamente a Musil, a Buzzati ... y no menciono a Kafka porque parecería una pedantería, lo considero inalcanzable, pero Kafka en la cárcel era una maravilla porque coincidía... Aquello era *El castillo*, la realidad intangible. Se movía una burocracia militar que nunca llegabas a conocer cómo funcionaba y cuando creías que te habías hecho una idea de cómo funcionaba, había vuelto a cambiar. Estábamos todos aislados, estábamos aislados dentro del aislamiento. Yo estaba en el sector de mayor aislamiento. Empecé a escribir a partir de la nada, o sea, a partir de lo que había leído, que no era tanto. Tenía problemas con los nombres de los personajes, yo no les podía poner Pedro, Miguel, porque los milicos podrían identificarlo con alguien y estaba perjudicando a otro. Entonces le puse Hans a un personaje que no existía, a otro M, una letra. En el caso de *El informante*, que es como una especie de diario, me propuse expresamente escribir algo como *Molloy*, pero mejor. No

.....
¹ Participaron en esta entrevista Laura Hosiasson, Pablo Gasparini, Rafael Gutiérrez Giraldo y Ana Cecilia Olmos. Se optó por unificar las preguntas y comentarios bajo las iniciales CR (Cuadernos de Recienvenido)

tenía a *Molloy*, porque en la cárcel no tenía una biblioteca, lo había leído y después no lo conseguí nunca más. Tenía de forma permanente a *Molloy* en la cabeza, era lo que yo recordaba de *Molloy* y ponía otras cosas dentro de las cosas; si encontraba un poema que me gustaba, algo de Lautréamont, lo metía allí como si fuera mío, sabiendo que no era mío. No estaba plagiando, después lo reconocí. Era como lo que hace este tipo de *El informante*, él dice: “a pedido de la comisión que se ocupa de mí, voy a informar”, y miente todo el tiempo y se miente a sí mismo. Después los informes ya no le interesan a nadie, pero él ya empezó a escribir y tiene que seguir escribiendo porque esa es su vida. El día que deja de inventar una mentira, no lo vivió. Descubre que él es esos papeles y pasar el día es escribir una frase. Era bastante parecido a lo que me pasaba a mí en la cárcel. Se nota en el libro de los manuscritos de la cárcel². A mí no me resulta agradable ese libro porque cuando veo la letra me doy cuenta de cuál era mi estado de ánimo. Cuando la letra es redondita, pareja, prolija, estaba bien y cuando la letra se comienza a caer para todos lados, ahí ya no estaba bien, pero escribía. Si salteo ahora todos estos años, treinta años, lo último que escribí y publiqué, en francés, se llama *Vida de cuervo blanco*. Parte de una cita de Tolstoi, no sé de qué libro es, la encontré citada en otro libro. Un cuervo se va a vivir con las palomas porque ha oído que las palomas comen muy bien, se disfraza de paloma y se va. Cuando las palomas lo descubren, lo echan. Luego vuelve con los cuervos y los cuervos no lo reconocen y lo echan. Lo que me propuse fue contar qué pasa cuando el cuervo vuelve a la aldea y comienza a contar sus historias. El cuervo vuelve y cuenta que trabajó en un barco ballenero, que era ayudante del capitán, entonces cuenta de nuevo *Moby Dick*; cuenta el canto XII de la *Odisea* donde se enfrenta a las sirenas, cuenta historias de Alaska, de América Central, de Acevedo Díaz... Tenía América, Europa, faltaba África. De literatura africana no sé nada, pensé en Conrad, pero Conrad... Y un día, buscando, estaba hojeando *El barón rampante* y me dije: *El barón rampante* es el Tarzán europeo. Fui a internet y empecé a leer libros de Tarzán, es una maravilla, yo nunca había leído libros de Tarzán, lo había leído en revistas y había visto las películas, pero es otra cosa. Entonces el cuervo es amigo de Tarzán... Son, creo, doce capítulos que son el recontar historias ya contadas que evidentemente todo el mundo las conoce. Vuelvo al principio, yo nunca supe contar una historia, siempre termino desbarrancando hacia una especie de testimonio o ensayismo y siempre he terminado contando historias de otros. Así como en *El informante* quería escribir un *Molloy*, en *Memorias de*

.....
² Se refiere al libro editado por Fatiha Idmhand, *Manuscritos de la cárcel*, Montevideo, Ediciones del Caballo perdido, 2010.

la guerra reciente quería escribir mi *Desierto de los tártaros* y en *El camino a Ítaca* quería escribir mi *Viaje al fin de la noche*. La alegría no era que me dijeran que era original, sino que me dijeran esto se parece a *Viaje al fin de la noche*, que se reconociera. Siempre me ha pasado eso y tal vez es por los orígenes, porque no tenía una vida para contar.

CR. *Cuando relatás tu escena originaria de escritura, aquel día, ese primero de febrero, enlaza la escritura con la vida de una manera muy fuerte. Sin embargo, en tus textos hay una conciencia muy clara de que la literatura no es la vida, de que son dos cosas distintas.*

CL. Sí, lo que pasa es que yo no quiero que mi vida se transforme en una cosa intelectual, por eso vivo en el campo, tengo pocos libros, tengo perros, trabajo con las manos, arreglo las máquinas, la puerta... lo que me pidan. Me importa mucho el trabajo manual. Pero por otro lado, tengo la sensación, aunque no sea cierto, de que fui uno antes de empezar a escribir y otro después. Créanme, en cinco años escribí todo esto que está en *Manuscritos de la cárcel* -escribí el doble porque otras cosas me las quitaron- esto soy yo, esta es mi vida. Por un lado es una tontería, pero por otro lado, para mí, es de lo más serio que he hecho en mi vida, y sé que lo hacía con sufrimiento.

CR. *Era una locura*

CL. Era la locura. Esto lo aprendí después, era la locura como defensa de la locura. Me lo han explicado, ante una situación muy difícil el ser humano se envuelve en un delirio, se cree cualquier cosa, santo, profeta, lo que sea. Es el colchón que se arma alrededor para soportar esa situación; uno puede estar toda la vida así y se vuelve loco de verdad. En las cárceles pasó eso, en los campos de concentración pasó eso, gente que empezó a delirar y siguió delirando hasta el día en que salieron en libertad. Luego volvieron a la normalidad y fue el delirio lo que los protegió. Por razones éticas y personales, yo no quiero ser un intelectual, no me interesa. Y lo digo hasta con un poco de bronca conmigo mismo, porque no soy enemigo de los intelectuales, pero a mí me gusta otro tipo de vida. Pero, por otro lado, soy consciente de que yo, el que soy ahora, por lo menos en la imagen que tengo, nací a partir de la escritura. No escribo todos los días, puedo pasar meses sin escribir nada, pero soy todo el tiempo escritor, es lo único que soy. Siempre está presente esa reflexión sobre el ser escritor, cómo el individuo se hace a través de la escritura.

CR. *Eso podría ser la definición de un intelectual.*

CL. Puede ser. No tengo nada contra los intelectuales, yo no lo soy y quiero dedicarle tiempo a otras cosas, no solo a la escritura. Es una definición para mi vida. Tengo un taller grande y cuando paso ocho horas en el taller me digo cómo he pelotudeado estas ocho horas, pero cómo me divertí estas ocho horas. Porque a mi edad, ocho horas sin tensiones, eso vale plata. ¿Y a mí qué me cuesta?, un poco de tinta, un papel, unos cartones o a veces me toca darle una mano de pintura a una puerta, pero estar entretenido ocho horas a mi edad y no tener que pagar para entretenerse, es una maravilla.

CR. *En tus textos aparece varias veces la idea de ciudadanía, ¿cómo pensás la relación de esa figura del ciudadano con la del escritor y la del intelectual?*

CL. Eso es una herencia, mejor dicho, no es una herencia, es algo en contra de los sesenta, de mi generación. Yo escribí una cosa por ahí que dice “habíamos venido a la vida solamente para cambiar el mundo”. Cuando uno cree eso, se cree más que los ciudadanos. Vino a salvar al mundo. ¿Y quién te dijo a vos Liscano que viniste a salvar el mundo? Por eso yo insisto en que quiero ser ciudadano. Pago los impuestos, espero la luz verde para cruzar el semáforo, paro en la cebra cuando voy con el auto y pese a que tengo un cargo que es de responsabilidad política pretendo sentirme ciudadano. Para mí eso es una reacción fuerte al mesianismo, detrás de todo mesías hay un fascista.

CR. *¿Eso es una revisión? Porque en algún momento hablás de la militancia también, que el militante necesita creer, necesita tener alguna fe.*

CL. Cuando alguien dice que algún día la juventud de América cantará el himno a la libertad bajo el tableteo de las metralletas, como en algún momento dijo el rosarino...heroico, ilustre. Eso es una bestialidad. ¿Cómo le vas a proponer a los jóvenes que canten el himno de la libertad bajo el sonido de las metralletas? Yo formaba parte de esa generación, así que no...

CR. *Por eso, es como revisar...*

CL. Claro, pero yo empecé la revisión en 1975. En 1975 estaba preso en el lugar de mayor aislamiento y un día me dije que eso no servía para nada y pedí la baja. Lo cual significó que me quedé solo como la burra.

CR. *La baja de tu militancia política*

CL. Sí, la baja de mi militancia, pero seguía preso en la cárcel, rodeado de presos. Tuve que elaborarme una conducta propia y que me siguieran respetando como preso político; cumplía con las tareas de los presos, la seguridad de los presos, tuve que elaborar una conducta propia, fue muy doloroso, muy pesado, no era una pavada. Eso me permitió tomar distancia de los aparatos militantes. Porque teníamos un aparato que eran los milicos y otro aparato que eran los presos. Es decir, estaba dos veces preso porque los aparatos son terribles. Por eso lo que yo reivindico es la condición del ciudadano.

CR. *Bolaño en su novela Nocturno de Chile visita ese tiempo de la dictadura a partir de un narrador de derecha que hace apología del orden, de los escritores clásicos, del aparato reaccionario. Ese punto de vista miope que él propone puede ser pensado como un esfuerzo por entender esa otra mirada, determinar cuáles son sus móviles. Pienso en el personaje de tu libro Memorias de la guerra reciente, que es como Benji, el personaje de Faulkner, que no entiende mucho y se deja manipular por órdenes... ¿Hay, tal vez, en tu escritura, un deseo de entender al otro?*

CL. Es difícil eso... En *Memorias de la guerra reciente* hay también una gran ironía. Mostrar que si te agarra la represión es como la máquina de picar carne. Un aparato que puede ser el ejército, el partido, la iglesia, la secta, la multinacional, la universidad... Un aparato que no deja nada fuera y allí se va tu vida. Hay que estar siempre atento a no dejarse quitar la libertad, porque en cualquier rutina uno la termina perdiendo. En una pareja donde no hay amor, también, vivir veinte años con una mujer o con un hombre que no te ama y a quien no amás, cuando querés acordar perdiste todo. Era una advertencia a los aparatos en realidad. A este tipo inocente lo movilizan para una guerra que nunca se declara y cuando puede volver a la sociedad, para él, la libertad está allá, en el reglamento. Es el monje que tiene cuatro reglas y para eso vive y son esas reglas las que lo sostienen. Pero Bolaño la tiene más fácil que yo porque nació después. Para mí es muy difícil tener algún tipo de objetividad. Tuvimos un debate importante en la biblioteca sobre estos asuntos, con la gente del museo Haroldo Conti de Buenos Aires, de la ESMA y del Museo de la Memoria de Uruguay. Y decíamos que para nosotros, los de mi generación, no hay objetividad. Pero hay que estudiar ese pensamiento de la izquierda radical de los años sesenta, la documentación que quedó, que no nos caracterizaba por pensar mucho tampoco. Hay una documentación que es terrible, donde se ve que la vida no valía nada. Claro, es fácil mirarlo desde hoy, desde la doctrina de los derechos humanos, etcétera ... No solamente hay que estudiar los hechos, sino las ideas, cómo se

fundamentaban. Si queremos crear una democracia, hay precios que hay que pagar. Yo sigo siendo militante de izquierda, comprometido con la izquierda, he ocupado cargos en el gobierno, no tengo partido. Pero sé que de mi lado, de la izquierda, donde me reconozco desde los trece años, podemos llegar a situaciones terribles, Ceausescu era un fascista, Pol Pot un asesino torturador. Vuelvo, entonces, a esta conciencia de ciudadano que tal vez se me reafirmó cuando viví en Suecia, porque ahí aprendí a ser ciudadano. Allá se le hace una pregunta a un funcionario y él te dice que te va a llamar cuando tenga la información y al otro día te llama. Eso es increíble. Ser ciudadano es ser eso, un funcionario al servicio del ciudadano. Entonces uno aprende y hace lo mismo. Si doy clases, soy amable con mis alumnos y resolvemos todos los problemas, somos iguales. En algunas cosas yo sé más que ellos, pero en otras no.

CR. *¿Cómo ves hoy la relación entre literatura y política?*

CL. No se habla más de literatura y política. Para mi generación esas cosas estaban muy vinculadas. En los sesenta todos los congresos terminaban con el compromiso del escritor. Hoy no hay un escritor que se quiera alinear con una causa única de por vida pensando que allí está concentrada toda la verdad y del otro lado no hay nada. Por ejemplo, la creación de Amnistía Internacional. Se creó para luchar por la libertad en los países del este europeo. La izquierda mundial lo consideraba de la burguesía. Después fue creciendo, nos defendió a nosotros, a los presos políticos latinoamericanos, a los familiares de los desaparecidos, a las mujeres, a los niños, a los enfermos, a los ancianos de todos lados. Antes, para la izquierda había violación de los derechos humanos sólo en los países capitalistas, en los países socialistas no había, eran perfectos. Y había escritores que sostenían eso, estaban en el partido porque eran, como se decía antes, compañeros de ruta. ¿Qué escritor va a sostener que hay un país donde no se violan los derechos humanos, o que hay una ideología o una religión que jamás los violará? No puede haber un escritor así y si lo hay es un burro, ¿no?.

CR. *Tu novela El furgón de los locos es muy política, pero no se trata de un compromiso dogmático.*

CL. Sí, es así, no se trata de política partidaria... Antes, en los sesenta, había que tener concepciones globales, una concepción tenía todas las respuestas y cuando no la tenías, inventabas una que lógicamente se desprendía de las posiciones centrales. Hoy nadie puede defender eso y menos un escritor. La

política es otra cosa. La política es sospechar en forma permanente de las verdades eternas. Sospechar. Yo hice campaña política por el presidente anterior, Tabaré Vázquez. Publiqué un libro donde le hacía una entrevista. Él me lo pidió y lo hice. Nunca más nos volvimos a ver. Y una vez me dije: este no está cumpliendo las cosas que prometió, en cultura no están haciendo nada. Entonces escribí un artículo muy virulento, no era un ataque personal sino que señalaba que no estaban haciendo nada por la cultura. Él me llamó y me dijo: vos me criticás, entonces vení a trabajar conmigo, por lo menos de vice del ministro de cultura. Era por seis meses y me quedé. No quiero ponerme como ejemplo, sino contar esta anécdota que dice que hacer política es criticar al partido que yo voté, para el cual hice campaña electoral. Hice campaña porque puse mi nombre y por ese libro me dieron palo tanto de la derecha como de la izquierda. Me sentía con derecho a criticarlo por lo que no estaba haciendo. Y que él me haya llamado, quiere decir que no era rencoroso ni tonto, porque se dio cuenta de que no era una crítica a él, sino a lo que no estaban haciendo, que es otra cosa. Creo que el compromiso político de los escritores es puntual y circunstancial; debe serlo, sí, con los derechos humanos, con la ciudadanía... Cuando fue el golpe de estado contra Chávez, me llamaron por teléfono para que firmara una carta a favor de la democracia en Venezuela. Bueno, dije, pongan mi nombre. Yo pensé que íbamos a ser cincuenta, fuimos seis o siete. Eso se publicó y, durante meses, recibí insultos desde Venezuela, de gente que yo no conocía. Dije que hay que respetar la democracia en Venezuela, no defendí a Chávez, ni a nadie, hay que respetar la democracia en Venezuela, en Hungría... donde sea. Eso quiere decir que una cosa tan pequeña significó un compromiso político importante, porque hubo gente que se ofendió. El compromiso de hoy, lo repito, es puntual, circunstancial. No puede ser permanente ni eterno. En los partidos no hay ningún escritor, no hay un Neruda que le escribe poemas a Stalin y a Batista.

CR. *Quedó la pregunta en el tintero. ¿Te parece que está pendiente una crítica, una evaluación de la lucha armada en Uruguay, en Argentina?*

CL. No se ha discutido nada. No se ha discutido nada desde México hasta Tierra del Fuego, no se ha discutido nada.

CR. *¿Por qué?*

CL. Pienso que no se ha discutido nada porque muchos de los actores estamos vivos. Creo que hay que dar el debate, pero no estoy dispuesto a aceptar cualquier cosa. A mí me comprenden las generales de la ley, hay cosas de las

que no hablo y de las que no voy a hablar, porque está el dolor, porque yo no voy a hablar mal de un compañero que me mataron, para darle la razón a quién ¿a la teoría...?

CR. *Hace algunos años hubo un debate en ese sentido que circuló por algunas revistas argentinas. Lo generó un texto de Oscar del Barco en el que revisaba el accionar de la guerrilla en los años 60 y 70. Se publicó en el libro No matar. Sobre la responsabilidad.*

CL. La guerrilla de Ricardo Masetti, Comandante Segundo, segundo porque el primero era el Che. Masetti se va a Cuba, después sale para Argelia y en Argelia condenan a muerte a uno de los argentinos que iba con él. No habían llegado a Argentina todavía, lo condenan a muerte en Argelia y se lo entregan a los argelinos para que lo fusilen. Después se van al norte de Argentina. Allá fusilan a un estudiante judío de Buenos Aires que había entrado a la guerrilla. Al otro día fusilan a otro o se muere de hambre. Al final los llevan presos. Un día llega alguien que pide una visita con estos presos de la guerrilla de Masetti, ¿quién era?, el fusilado de Argelia. Los argelinos no lo habían fusilado y volvió a Argentina y le dio pena que los compañeros, que lo habían condenado a muerte, estuviesen presos y fue a visitarlos. Están los nombres y los apellidos en todas las biografías del Che, porque la guerrilla de Masetti iba a ser la guerrilla del Che. También está lo de Jorge Masetti, el hijo de Ricardo Masetti, se crió en Cuba, estudiaba en la escuela “Ricardo Masetti”, que esto para un psicoanalista... Lo prepararon para ser mártir como el padre. Entró a Argentina durante la dictadura no sé cuantas veces, participó en la falsificación de dólares en Colombia, en el tráfico de diamantes en África y un día se dio cuenta de que no había nacido para mártir y héroe. Pasó por París y se quedó, casado con la hija de Antonio de la Guardia, el gemelo del oficial cubano fusilado en el caso Ochoa. Esa historia está aún por contarse. Primero hay que contarla y después hay que dar el debate que debe surgir de eso. Cuando se cumplieron los treinta años de la muerte del Che, en el 97, me dieron para reseñar todos los libros que habían salido sobre el Che ese año, eran unos masacotes. Quedé durante un tiempo como un especialista. Al año siguiente me consultan, me hacen una pregunta telefónica y digo que yo no suscribiría nada de eso porque las actitudes mesiánicas no son ciudadanas y conducen al fascismo. ¡Las cartas que los lectores mandaron después! Había uno que decía: “Liscano escribe sobre el Che. La máquina de escribir tiembla cuando pongo juntos a Liscano y al Che”. Creo que está todo para debatir.

CR. *Por eso decís que a Bolaño se le hace más fácil.*

CL. Claro, porque Bolaño está lejos de eso. El presidente de Uruguay estuvo dieciséis años en la cárcel y dice que no tiene deudas para cobrarle nadie, porque quiere gobernar a Uruguay y punto; ese es su compromiso, dice que no puede ser presidente e incentivar los odios y las venganzas. Entonces, supongo que la discusión estará en la próxima generación. Y hay que estudiar también a los intelectuales que apañaron eso. Todos, desde los economistas hasta los filósofos, pasando por los literatos, los sociólogos, los médicos... los que apañaron eso. Un caso claro, para mí, es Argentina. Hubo un momento en que no había una tercera posición, estabas con los gorilas o con la ultra izquierda. ¿Cómo un tipo como Rodolfo Walsh, un tipo con mucha cabeza, termina en montoneros, que es lo anti-cabeza? ¿Cómo termina Rodolfo Walsh en los montoneros? Si algo caracterizaba a los montoneros era el anti-intelectualismo. ¿Cómo podía comerse esos programas anti-intelectuales? Creo que hay mucho para discutir. Conozco algo de Uruguay, un poco de Argentina, menos de Chile. Después me pierdo. Pero si algo falló en los años sesenta fue el pensamiento latinoamericano. Era más fácil agarrar el fierro e irse a la montaña que ponerse a estudiar y a crear conocimiento. Además, en esa lucha contra la oligarquía y el imperio, ganaban ellos siempre, porque tenían mucha más fuerza, porque a bestias no les vas a ganar. Ellos son más bestias siempre. La otra cosa era ponerse a pensar, pero empezó a ser mal visto ponerse a pensar.

CR. *El anti-intelectualismo era la posición dominante. Estuvo todo el debate en Cuba a partir del caso Padilla, el debate en torno a la literatura...*

CL. No hubo debate. Todos se metieron la lengua para adentro. Al que no lo hizo le dieron de baja. En el diario de Ángel Rama, hay un comentario sobre Cortázar. Cortázar dice que en Nicaragua en tres años tienen todo solucionado. Ángel Rama dice: lo que es la ingenuidad de los intelectuales cuando hablan de política, por qué mejor no se callan. Y a Cortázar lo marginaron cuando tomó posición por Padilla, por la autocrítica de Padilla. Publicó aquella Policrítica de yo no sé qué, en la revista de Casa de las Américas. Se entregó atado de pies y manos. ¿Por qué tenía que entregarse? no vivía en Cuba, vivía en París, tenía todos los medios para expresarse. Pero tenía el complejo de no ser suficientemente latinoamericano, de no haber sido peronista en los cuarenta. Cuando había acertado en no ser peronista, después se arrepentía de lo que sí había hecho bien; entonces escribió *El libro de Manuel* para los montoneros, que es una porquería. No me voy a agarrar con Cortázar, pero

Cortázar como pensador político es cero. Pero había otros que debieron pensar, aunque era muy difícil pensar porque te marginaban de la universidad, de los centros de creación de conocimiento, de los trabajos, de la prensa. De todo te marginaban. Ahora sí se puede hablar un poco, pero yo estoy pisando el borde y eso porque no tengo intereses políticos, ni intelectuales.

CR. *Además tenés un pasado que te sirve de colchón, porque si estuvieras hablando desde otro lugar...*

CL. Sí, eso es cierto, eso es así. A mí me pueden dar muchos palos, pero algunos yo voy a repartir. A vos en cambio te preguntan dónde estabas, te dicen que no habías nacido y con eso te anulan. Las universidades se van a divertir en las próximas generaciones porque van a tener mucho para estudiar. Desde los economistas hasta los de letras. Por ejemplo, estudiar las posiciones políticas de los escritores del *boom*, ¿cuáles fueron? Ahí está Fuentes, un especialista en el arte de caer sentado.

CR. *¿Qué lees? ¿Tenés referencias latinoamericanas, te han influenciado otros autores? ¿Onetti?*

CL. Sí, Onetti más como actitud profesional. Onetti era escritor y más nada. No era opinador, no era periodista, no era político. Él se ocupaba muy bien de decir a mí no me pregunten más nada, yo escribo. Una agente literaria alemana, que murió hace unos años, una vez me pidió mis libros y se los mandé. Me los devolvió diciendo que lo que yo hacía no era latinoamericano, que no representaba una corriente de nada en América Latina, que ella no veía reflejada la literatura latinoamericana en lo que yo hacía. Que una alemana me lo diga... Hay una cosa sobre el mestizaje que yo a veces digo en serio pero es en broma. Benedetti decía, en aquel libro *Letras del continente mestizo*, que en América latina nadie puede escribir como Beckett, porque lo que hacía Beckett era propio de una sociedad superelaborada, no era la realidad sangrienta de América Latina. Yo estaba en la cárcel, leía a Beckett y pensaba: esto es Beckett, esto es el discurso vacío de todos los días, el tipo puede contar cualquier cosa. En la cárcel yo podía contar lo que se me antojara y me lo escuchaban y decían qué loco que está. Parece que todos tenemos que ser mestizos, a mí me pasó al revés. Yo me mesticé siendo mestizo, porque mi bisabuela era india, me mesticé a través de la literatura y dejé de ser latinoamericano sin llegar a ser totalmente europeo y quedé hecho una ensalada que no sirve para nada.

CR. *A la alemana no le sirve...*

CL. Hace unos meses me encontré con la sucesora de esa alemana. Ella también quería leer mis libros y le dije que no le iban a interesar. Yo sé qué escritores ella representa, son buenos escritores, pero tienen una cosa muy latinoamericana que a mí no me sale. Entonces, partiendo de esto, hay escritores que me cuesta leer. En la cárcel leí toda la literatura latinoamericana que pude, inclusive había hecho un catálogo por países para distribuirlo entre mis compañeros. Y llegó un momento en que dije -a esto lo pienso ahora pero hubo un momento en que lo sentí y hoy lo puedo decir con palabras- acá no está mi tradición, no soy heredero de ninguno de estos. ¿Qué tengo que ver yo con Arguedas, con José Eustasio Rivera? Podría estar más cerca de Borges, pero Borges es inimitable, Onetti es inimitable, tengo el corazón cerca de Felisberto Hernández, tiene unas inocentadas que me atraen. Pero arranqué para otro lado, me interesaron otras cosas. Era un lector que leía cualquier cosa, porque no había una biblioteca en la cárcel, había libros que te pasaban de vez en cuando. Me pasaban un libro de teología y lo leía igual, con tal de tener algo para leer. Me cuesta seguir la tradición latinoamericana a partir del momento que leí todo lo que había a mano para leer. Una de las cosas que hice después de salir de la cárcel fue leer *Cien años de soledad* y me costó mucho. Es una maravilla pero yo no tengo nada que ver con eso. Me gustan más los juegos, la creación del lenguaje más que la historia.

CR. *Estás haciendo esa revisión drástica de tu pasado político, en tus textos siempre decís que no querés que te lean por tu historia personal, tampoco te reconocés en una tradición latinoamericana, sino en otra que estás perfilando ahora y que los escritores contemporáneos recuperan, una tradición que los liga directo con Kafka, con Beckett. ¿Con qué tiene que ver tu literatura?*

CL. No tengo problema en hablar de la cárcel, pero no quiero hacer un espectáculo público de eso. Es algo para toda la vida que no lo podés explicar. Yo no me escapo de la cárcel, está tan metida en mi vida, en mi forma de pensar, en mis reacciones. Pero creo que logré despegarme de ser un escritor de la cárcel porque me he dedicado más a los libros que a las historias vividas. No es una decisión pensada, planificada. Fue desde el comienzo una tendencia y cada vez lo es más. También me doy cuenta de que no estoy tratando de destruir toda la tradición de la novela latinoamericana, pero para que no me contamine la quiero lejos. Me interesan los libros, me interesa un buen libro. Ese libro ante el que yo digo: esto no lo sabía. No sabía que se puede estructurar así, que se pueden enganchar las historias de esta manera, ¿dónde me

engaño?, este tipo me jodió y tuve que ir para atrás. Eso me encanta, que me obliguen a ir para atrás.

CR. *Eso sucede en El Furgón de los locos. Es un libro que podría ser un testimonio, tiene mucho de documental, pero la estructura, cómo lo armás, el cambio de tiempos verbales, todo eso lo dota de un aspecto literario que lo hace diferente de todos los libros testimoniales.*

CL. Yo no quería hacer un testimonio, por eso me pasé catorce años, desde que salí de la cárcel, sin escribir sobre eso, porque no encontraba la forma de escribirlo. No me importaba la historia. Me criticaron porque no hacía denuncias con nombre propio. Pero yo no quería escribir para denunciar a nadie. Me proponía reflexionar conmigo mismo, a ver qué podía pensar sobre este tipo que me deshizo, que me hizo ver lo peor, sentir lo peor, una basura, cuando estaba físicamente deshecho. Soy otra persona después de ese tipo que me hizo sentir que prefería morirme antes que seguir viviendo. No se lo agradezco, claro que no se lo agradezco, pero tampoco puedo ignorarlo o irme al insulto y la condena. Entonces, para mí, un buen libro es ese que me sorprende, que me obliga a leer para atrás, que me engañó. Porque a estas alturas –y ustedes lo saben más que yo –, sabemos mucho de cómo se arma una historia. Para mí, la literatura, la novela, es como el ajedrez. Cuando uno es principiante, se entusiasma con unas jugadas elementales, rápidas. Pero claro, el jugador entrenado admira una buena partida aunque sea en la derrota, si la jugada fue bien planificada. El tipo perdió, pero qué bien que se defendió. Hay que aprender de eso. Hasta una novela inconclusa, que no termina en nada pero que está bien construida, el lector entrenado la disfruta. Ya no es necesario que la historia sea cautivante. Esto no es novedad, lo decía Herman Hesse, un lector entrenado puede leerse hasta los frascos de los medicamentos, que era lo que hacíamos los presos, e inventarse una historia desde ahí. Me resulta más cautivante un tipo que escribe una historia a partir de lo que dice un frasco de remedio que otro que cuenta una historia dramática, de esas terribles. No son excluyentes, es cuestión de gustos personales, no me sale otra cosa, porque es lo que me gusta leer. El cuento de los siete mensajeros de Dino Buzzati, por ejemplo, nunca lo pude solucionar. Lo leí en la cárcel, lo copié a mano, porque no lo iba a ver más, hice unos gráficos, me puse a hacer cuentas. Dice que un príncipe manda siete mensajeros al pasado, con noticias propias y para que le traigan noticias. El primer mensajero volvió a los 15 días de haber partido, el segundo a los 20 días, el tercero a los 25 días... era fácil, dice el príncipe, bastaba multiplicar por cinco el día en que habían

partido. Yo tenía que poner algo mío, mi gusto por los números y por hacer cuentas, entonces me puse a calcular. ¿Cuántos mensajeros mandaba para atrás? Eso va rapidísimo, el mensajero que parte el día número 50, cuando no hace dos meses, vuelve en el día 250, el que manda en el día 60, vuelve al año... Manda 32 mensajes, nada más. Leí ese cuento hace cuarenta años y todavía sigo con él, hice los cálculos, no estoy muy conforme como quedaron, hay algo inquietante todavía. En *Vida del cuervo blanco*, una de las historias que cuenta el cuervo es cuando se encuentra con el príncipe del cuento de Buzzati, es un homenaje a Buzzati.

CR. *También hiciste referencia al Oulipo y la relación entre escritura y matemática...*

CL. Al *Oulipo* lo descubrí increíblemente cuando me dedicaba a la matemática, leyendo un libro que se llamaba *Grandes corrientes del pensamiento matemático*. Es un libro hecho por Ferdinand Le Lionnais, matemático francés que era del grupo *Oulipo*. Leyendo ese libro, que Ferdinand escribió durante la segunda guerra mundial y sólo se publicó cuando se terminó la guerra, empecé a interesarme por Raymond Queneau. Después fui buscando más cosas del *Oulipo*, los juegos, la literatura potencial, la literatura de una hipótesis, el poner condiciones muy estrictas... Eso es el arte en definitiva, una tradición y normas específicas. La libertad la tienes ahí. Toda la libertad está ahí, eso para mí es la escritura, poner una norma y luego ajustarse a esa norma y no partir de la gran libertad que termina en la nada.

CR. *¿Cuál fue la necesidad de hacer notas para la nueva edición de La Mansión del tirano? Son muy diferentes, algunas tienen una cierta ingenuidad y otras revelan una biblioteca.*

CL. *La Mansión del tirano* fue lo primero que escribí, me la quitaron y volví a escribirla. Es el fanatismo de la cárcel. Esa fue una experiencia con el lenguaje muy interesante porque yo tenía en la cabeza esas frases pero no me salía lo mismo. Trataba de reescribirla, pero se me iba para todos lados. Después salí de la cárcel, hice unas correcciones y, como dice Gabriela Sosa, esta es la cuarta novela, pero previamente había escrito otra mental, la escribí cuando estaba aislado. Podría haber seguido con *La Mansión del tirano*. Sé que la han leído solo 10 personas en este mundo, ni mi hermana la leyó, pero todavía sigo enamorado de esa obra. Sé que algunas notas tienen ese carácter pretendidamente académico y otras son ingenuas, cuando señalo

que en ese momento estaba haciendo tal cosa o que acá me parecía esto... Me refiero también a los objetos extraños que aparecen en medio del relato. Parto de la base de que al lector le va a provocar ese efecto extraño: las ballenas, el tiburón, el helicóptero y todas esas cosas que van apareciendo en medio de un discurso aparentemente normal. También está lo de la repetición. Sé personalmente que no se puede repetir, pero tenía la idea de que repetir era un ejercicio de estilo, como en Queneau. Me sentí autorizado por la literatura universal y escribí ese libro con mucha inocencia y mucha libertad. Ese libro era el primero y nadie iba a leerlo y escribía todo lo que se me antojaba, después me fui asustando.

CR. *¿No estaba en el horizonte la publicación?*

CL. No estaba en el horizonte mi vida, ¿cuándo iba a salir de la cárcel? Además en el año 80 los militares hicieron un plebiscito para una nueva constitución en Uruguay y lo perdieron. Perder el plebiscito era el desierto. Por lo menos lo otro era una constitución fascista como la de Chile pero era algo. Los uruguayos dijeron que no querían nada. Al año siguiente la represión fue feroz en la cárcel. A eso se sumó Carter que quería defender los derechos humanos y presionaba a la dictadura. En la cárcel nos dieron que ni te cuento. No nos pegaban pero sí pasábamos días y semanas sin bañarnos y sin agua, nos daban un poquito de agua para tomar y arreglate; no salíamos al patio nunca, perdimos las visitas, nos retiraron los libros y todos pidiendo que se calle la boca Carter porque mientras más presionaba, más nos jodían a nosotros. En el 81, en medio de la represión más grande que habíamos tenido hasta ese momento, como no teníamos libros, decidí escribir mi novela. Entonces lo hice con absoluta libertad. Y ahora me divertí un poco poniendo las notas, las partes que había descartado y el diario del personaje, Hans, que me parecía que formaba parte de la historia. En realidad el más entusiasmado con esa novela es el editor que también estuvo preso. Él la lee de vez en cuando porque le parece que refleja lo que sintió en la cárcel. Le propuse poner un estudio previo que lo justifique, hablé con Gabriela Sosa, aceptó y se hizo ese paquete. Era una novela muy ambiciosa, puse todo lo que tenía, como cuando vas a dar una clase, preparás una clase para 45 minutos y te sobran 47, te llevás todo lo que tenés. Todo lo que tenía lo puse en *La Mansión del tirano* y algunos eran verdaderos ejercicios, por ejemplo, la descripción de una obra de arte que yo había visto una vez, una obra de arte reconocida que tenía que ser reconocible en lo que yo contaba también, ese era el desafío, porque si describo una obra de arte y nadie se da cuenta, ¿qué pasa? A veces pongo

cosas que me parecen geniales y no se da cuenta nadie. ¿Qué pasa con esta genialidad que no se da cuenta nadie?

CR. *¿Te pasa eso con la crítica?*

CL. Sí, sí.

CR. *¿Al contrario te pasa también?*

CL. Sí, me pasa con cosas que Gabriela Sosa ha visto y otros trabajos publicados en Francia, en Estados Unidos. Uno de los primeros críticos que tuve al principio hablaba de la estética de la soledad cuando se refería a mí y el año pasado me dijo: pensaba que vos escribías desde la soledad del preso y escribías desde la biblioteca, eres un tramposo.

CR. *El título de uno de tus últimos libros, El escritor y el otro, recuerda el “Borges y yo”, sin embargo el planteo es diferente, sugiere la imposibilidad de decir “yo” cuando se escribe. Me gustaría saber si lo pensaste en ese sentido, si estaba en juego aquella idea de que en la escritura no es posible decir “yo”, que siempre se es otro cuando se escribe.*

CL. Sí, pero no tan elaborado como eso. La sensación que tengo es que, cuando me declaré escritor en la cárcel, lo dije y nadie lo sabía, pero yo era un escritor completo, con las obligaciones y las responsabilidades de los escritores. Me podría haber declarado santo, profeta o musulmán, cualquier cosa. Yo dije que era escritor y podía ser un delirio de preso. El problema comenzó cuando estuve en libertad porque salí para ser escritor; ya era escritor, lo único que me faltaba era pasar esto en limpio y que me lo publicaran. Tenía esa sensación de que dejé de ser el que era y pasé a ser escritor. Hasta para mi hermana soy otra cosa, porque cuando ella dice algo sobre lo que escribo ya no está haciendo referencia a su hermano Carlitos, ya soy otro, para ella ya no soy el hermano con el que compartía todo. Yo me crié en un barrio muy humilde de Montevideo y cuando paso por allí a ver a los amigos, ellos me dicen que de chico yo era rarito, pero aquel niño ya desapareció. Cuando uno dice yo, es porque trata de compenetrarse con ese yo y siempre te quedás afuera, es como el acecho permanente. Uno escribe para ver si llegás a algo y nunca llegás, llegás cerca, pero nunca llegás; lo que pasa es que si no intento, si no hago ese acecho es como si dejara de ser, esto fue determinante para mí. Calculo que le dediqué a la escritura unas 6.000 horas, en 5 años. Son 30

horas por semana y una jornada corta de 30 horas por semana y el año tiene 52 semanas ahí son 1.560 horas. Son 1.560 horas por año durante cuatro años. Supongamos que alguna vez no trabajara tanto, pero era ese el promedio, a veces trabajaba más. Seis mil horas son muchas horas en la vigilia de un individuo; eso me cambió la vida, porque el hábito hace al monje en este caso. Este libro de los manuscritos lo publicó y lo financió la Universidad de Lille. La coordinadora es una francesa que se dedica a la genética. Nos conocimos, vino a Montevideo, fue a mi casa, preguntó por los originales, se los mostré y se quedó maravillada. Son unos papelitos, era papel muy ordinario y escritos sin margen. Ella me los pidió, se los llevaron a Francia y los escanearon allá. Pero esto no es literatura, es una manualidad, esto es un documento de la cárcel, yo no sabía que estaba creando un documento. ¿Por qué ocultarlo si es un documento? Además tiene que ver con mi propio trabajo en la Biblioteca Nacional tratando de recuperar archivos de escritores muertos y vivos también. Todo lo que escribí después está basado en lo que pensé y leí en la cárcel. He descartado autores que antes tenía en mi canon, pero no he incorporado nuevos y las ideas son las mismas. Las he elaborado un poco, conozco algunas trampas, algunas técnicas para escribir, pero me formé en esa época, por eso me cuesta abrirme a otras cosas.

CR. *En tus textos siempre decís que no contás historias, ¿hay, en esa afirmación, una nostalgia por la narración o un deseo de narrar?*

CL. Creo que sí, que me gustaría contar algunas historias porque tampoco soy tan radical, a veces leo un cuento y digo esto es una maravilla, uno no puede dejar de reconocer cuando es una maravilla. Lo que pasa es que estoy seguro de que no me va a salir, entonces nunca me lo propongo; parto de la base de que no me va a salir y enseguida se me jodió la historia porque hago una reflexión, o le agrego algo, o le doy una pista al lector de que todo eso es mentira. Yo mismo me estropeo la historia ni bien empieza, por ejemplo, comienzo una historia con la frase “a mí me dicen sapo”. Hay que llevarla adelante y sacar una historia. Resulta que después al tipo no le dicen sapo, no le dicen nada, eso es mentira; pero esa frase me la puse yo y me quedé entrampado. Ese es el juego: parto de esto y tengo que ser leal, porque si me hago trampas no funciona, tengo que cumplir con las normas que yo mismo me impongo. No estoy obligado a publicar eso, pero por lo menos durante un tiempo tengo que empujarlo, tengo que saber a dónde conduce.

CR. *Poe decía que para escribir un cuento había que conocer el final y de ahí se armaba hacia adelante. Vos empezás al revés, nunca sabés adónde te conduce la escritura.*

CL. Nunca sé y no me gustaría conocerlo; si no, no me divierto, inclusive, tiene que haber algo oscuro, algo sin explicar dentro de la novela.

CR. *¿Es algo que planificadamente vas a oscurecer dentro de la novela o es algo oscuro también para vos?*

CL. Es oscuro para mí, si no, no es oscuro para el lector.

CR. *¿Podés explicar un poco eso?*

CL. Recuerdo que una vez escribí, en medio de un capítulo: “La noche es un pájaro blanco. Yo soy un pájaro blanco que atraviesa la noche”. Esto no lo saqué de ninguna parte y después lo fui desarrollando y no sé a qué conduce, qué significa, no sé qué es. El tipo está en un manicomio, el tipo está loco, él es el pájaro blanco que atraviesa la noche porque está obligado a hacer guardia para que el mundo duerma. Yo no sé qué es, te lo juro, no sé qué es y mejor que no lo sepa, porque así el lector tampoco lo sabe.

CR. *¿Ese interés tuyo por la forma nunca te llevó hacia la poesía?*

CL. Escribí algunas cosas de poesía pero es muy difícil, porque yo no creo en lo que escribo cuando hago prosa, y a la poesía hay que creerle, porque si no creo que esto es poesía, no lo puedo escribir. Pero me interesa la forma. Yo estudié matemática y de la matemática me fui a la teoría y de la teoría me pasé a la lógica y llegué a lugares que eran irrespirables. En la matemática la forma y la economía del lenguaje son esenciales. Para los matemáticos un teorema puede estar bien demostrado, pero una demostración puede ser mucho más elegante que otra, más elegante, más económica, permite una visión más rápida de las cosas, usa los elementos teóricos más finos. La elegancia y la economía es lo esencial para los matemáticos. La misma cosa dicha como un masacote da el mismo resultado, pero es un masacote. Esto es una fineza, claro, significa más abstracción.

LIVRARIA HUMANITAS
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315
Cidade Universitária
05508-010 – São Paulo – SP – Brasil
Tel: (11) 3091-3728 / Telefax: (11) 3091-3796
e-mail: livrariahumanitas@usp.br

HUMANITAS – DISTRIBUIÇÃO
Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: (11) 3091-2920
e-mail: editorahumanitas@usp.br
<http://www.editorahumanitas.com.br>

Ficha Técnica

Título **CUADERNOS DE RECIENVENIDO/29**
Projeto Visual e Capa Isabel Carballo
Ilustração da capa Norah Borges, *Ajedrez*, 1922
Coordenação editorial Maria Helena G. Rodrigues – Mtb 28.840
Diagramação Selma Consoli – Mtb 28.839
Revisão Ana Cecilia Olmos
Mancha 13 x 20 cm
Formato 16 x 22 cm
Tipologia Bookman Old Style
Papel off-set 75 g/m² e cartão vergê branco 180 g/m²
Impressão e acabamento Gráfica da FFLCH/USP
Número de páginas 28
Tiragem 600 exemplares