

Memoria histórica y escritura sobre el lenguaje: alegoría de la subversión en «El escopetero» de Carlos Liscano

Historical memory and the art of writing about language: allegory of the subversion in «El escopetero» by Carlos Liscano

GIUSEPPE GATTI RICCARDI*

*Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma
y Università degli Studi della Tuscia, Viterbo*

Me gustaban esas noches y esa gente en apariencias sencilla, que de costumbre preferían charlar que callar, si bien callaban también muy humanamente, sin convertir el silencio en papel de lija.
Paweł Sołtys, *El profesor Cuervo*

Resumen

El objeto del presente estudio consiste en el análisis de «El escopetero», un relato que el escritor uruguayo Carlos Liscano (Montevideo, 1949) incluyó en la recopilación *El charlatán*, un volumen perteneciente a la primera fase de su producción cuentística (1994). Desde el punto de vista cronológico, el relato se ubica en la etapa de la inmediata posdictadura uruguaya (1973-1985), un momento histórico-cultural en que la ficción local se expresa a través de la transgresión de géneros, la provocación temática y las realidades especulares o presentadas desde un sesgo alegórico. Sobre la base de esta condición histórica de tránsito, el relato de Liscano aborda el motivo de la rebelión cívica, amparada ideológicamente por el ocaso del rol del Estado, ya despojado de las herramientas necesarias para su acción garantista y protectora. Este punto de partida –es decir, la aparición de un vacío que dificulta al estado cualquier intervención para reducir las injusticias sociales– permite la redacción de un texto en el que el propósito del protagonista ficcional reside precisamente en reaccionar frente a toda manifestación de injusticia según un modelo revolucionario «peculiar». Se intentará demostrar cómo el relato plantea un juego alegórico basado en la creación de un grupo humano heterogéneo que actúa según los

* «Doctor Europeus» *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca; en el año 2001 ha sido galardonado con el *Premio Extraordinario de Doctorado* por la misma Universidad. Es actualmente profesor a contrato de literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi (Roma) y de lengua y cultura española en la Università della Tuscia, en Viterbo. Es co-editor de *Cuadernos Del Hipogrifo* - Revista digital semestral de literatura hispanoamericana y comparada. Ha publicado los siguientes volúmenes: en 2011, *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural «oriental»*; en 2013, *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores*; en 2015 *El deleite del ocaso. Memorias, extraviós y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards*; en 2016 *La palabra sin centro. La narrativa multiterritorial de Leonardo Rossiello Ramírez*. En 2016 ha realizado la traducción al italiano de *Polifemo – Drama satírico en clave criolla*, obra teatral inédita de Leopoldo Marechal (edición crítica y notas de Marisa Martínez Pérsico).

moldes de una célula revolucionaria sui generis. Debido a la necesidad de encontrar opciones vitales alternativas, frente al abandono por parte del Estado «paternal» de sus instrumentos garantistas y de cuidado del ciudadano, la revolución de Liscano acontece a través de la recreación de tipos fijos, entendidos como símbolos de una dialéctica historicopolítica.

Palabras clave: Carlos Liscano; literatura uruguaya contemporánea; narrativa de la posdictadura; «El escopetero»; resistencia intelectual.

Abstract

The object of this study consists in the analysis of «El escopetero», a story that the Uruguayan writer Carlos Liscano (Montevideo, 1949) included in the collection *El charlatán*, a volume belonging to the first phase of his short story production (1994). From the chronological point of view, the story is located in the stage of the immediate Uruguayan post-dictatorship (1973-1985), a historical and cultural moment in which local fiction expresses itself through the transgression of genres, the thematic provocation and the description of reality from an allegorical perspective. Starting from this historical condition of transit, the story of Liscano is facing the motive of a civic rebellion, ideologically justified by the decline of the role of the State, already unable to offer the necessary tools for its protective action. This starting point –the emergence of a vacuum that complicates government’s intervention to reduce social injustices– creates a fictional text in which the purpose of the protagonist resides precisely in reacting to any manifestation of injustice according to a «peculiar» revolutionary model. We will try to demonstrate how the story presents an allegorical structure based on the creation of a heterogeneous human group that acts according to the molds of a sui generis revolutionary side. Due to the need to find alternative vital options, faced with the abandonment by the «paternal» State of its guarantee and citizen care instruments, the Liscano revolution takes place through the recreation of fixed types, as a sort of symbols of a historical and political dialectic.

Keywords: Carlos Liscano; contemporary Uruguayan literature; narrative of the post-dictatorship; «El escopetero»; intellectual resistance.

La reacción intelectual al quiebre democrático

En el ensayo «De las utopías al desencanto. La novela argentina de los últimos dos decenios», un estudio centrado en la producción literaria argentina durante la última dictadura militar, Karl Kohut se dedica a analizar la influencia y el peso que los años del gobierno de la junta tuvieron en el proceso creativo nacional: el crítico alemán subraya la exigencia de demarcar una línea para separar la *literatura de la dictadura* de la *literatura de la democracia*, un término que Kohut emplea para referirse a la producción ficcional de los diez años siguientes al regreso de la democracia. Tanto en el caso argentino como en el uruguayo (objeto de nuestro estudio en las páginas que siguen), un análisis meramente político del impacto de los gobiernos totalitarios en el campo de la producción literaria sería sin duda falaz y poco exhaustivo: es evidente que no todas las obras aparecidas en los años de la última dictadura militar son políticas; más aún, «las obras de la resistencia intelectual defendieron, junto con la libertad política, también la de la literatura» (Kohut 10). Si se traslada

esta reflexión al contexto cultural uruguayo, parece innegable que, tal como ocurrió en la orilla argentina, también en la Banda Oriental –desde comienzos de la década del ’70 del siglo xx– intelectuales, artistas y escritores tuvieron que asistir a la represión de cualquier manifestación de autonomía estética, a la supresión de toda independencia creadora y a su sumisión a la censura. Uno de los ejemplos paradigmáticos de la situación que vivieron los intelectuales en el Uruguay militarizado a partir del 27 de junio de 1973 es representado por la condena a cuatro años de cárcel (1974-1978) de Nelson Marra, cuyo relato «El Guardaespaldas» se había hecho acreedor del primer premio en el concurso de cuento organizado por el semanario montevideano *Marcha*, e –inmediatamente después– había sido tachado de subversivo por el régimen. El cuento galardonado había sido publicado en el número 1671 del semanario, y su difusión por la imprenta provocó, el 8 de febrero de 1974, el allanamiento de la redacción de la revista por parte de la policía, quien llevó a prisión no solo al autor del relato, sino también a Carlos Quijano, entonces director de *Marcha*, y a Juan Carlos Onetti,

quien había formado parte del jurado, si bien sin expresar su preferencia por el relato de Marra.

Uno de los aspectos más notorios de las dictaduras conosureñas de los años '70 y '80 del siglo pasado es el establecimiento de un vínculo que los sistemas militares identifican entre la intelectualidad y la subversión, y es así que una de las metas prioritarias de la recién instalada dictadura en ambas orillas del Río de la Plata es «la lucha contra la guerrilla urbana y, por extensión, contra todos los que parecieron sospechosos de simpatizar con ella y de prestarle apoyo intelectual. Por eso la represión se extendió a grandes sectores del periodismo y de la literatura» (Kohut 13). Así, por efecto del golpe militar, el espacio literario pierde su independencia y se enfrenta a la opción propia de las realidades sociopolíticas dominadas: producir una obra puesta al servicio de los intereses de los nuevos líderes o vivir en el exilio, opción ésta que incluye también una forma de exilio *in domo* o *insilio*. Como respuesta a ambas opciones, igualmente insatisfactorias, surgen una visión marginal de la realidad y una lectura oblicua de la misma, cuyos matices ya es imposible abordar frontalmente. Las dos más directas consecuencias de este proceso son, por un lado, la sensación del intelectual de vivir un exilio interior perpetuo y, por el otro, una descolocación progresiva tanto en el plano literario como en el vital. Este sentimiento de desubicación, como herencia indeseada e inevitable, se inserta en la producción literaria de las dos décadas marcadas por los regímenes dictatoriales y se plantea como el resultado de una fractura cuyas heridas permanecen abiertas, incluso después del regreso de Argentina y Uruguay al sistema democrático. En el caso concreto de la Banda Oriental, Mario Benedetti subraya cómo

Por dentro, y a veces por fuera, nos pasó una tormenta, un vendaval, y esta calma de ahora tiene árboles caídos, techos desmoronados, azoteas sin antenas, escombros, muchos escombros. Tenemos que reconstruirnos, claro [...]. Levantar nuevas casas, estupendo, pero ¿será bueno que el arquitecto se limite a reproducir fielmente el plano anterior, o será infinitamente mejor que repiense el problema y dibuje un nuevo plano, en el que se contemplen nuestras necesidades actuales? Quitar los escombros, dentro de lo posible; porque también habrá escombros que nadie podrá quitar del corazón y de la memoria (Benedetti 187-188).

En el medio de los escombros de la inmediata posdictadura a los que alude Benedetti, se hace necesario replantear tanto las modalidades de expresión

adoptadas por los intelectuales locales como sus tipologías de respuestas a las exigencias socioculturales del nuevo contexto histórico; la necesidad de esta «descolocación» conlleva a que la ficción uruguaya reciente (en particular, la cuentística) se enfrente a dos desafíos: por una parte, la obliga a interrogarse acerca de la memoria, a partir de la identificación del inevitable desajuste anímico que existe entre el dolor vivido en primera persona, que crea un recuerdo casi imborrable en quien lo ha padecido, y la preservación de la memoria de ese dolor en las comunidades, en la cultura y en la colectividad humana entera, a medida que pasa el tiempo. Se plantea, así, el problema de quiénes serán capaces de conservar el recuerdo de los hechos traumáticos del pasado y quiénes lo olvidarán. Reflexiones e interrogantes como éstas conectan con la escritura elaborada en cautiverio (o creada a partir de las experiencias del cautiverio) y remiten a los estudios de Tzvetan Todorov sobre el tema de la memoria, que el autor búlgaro aplica, en particular, al caso de los campos de concentración instalados por los regímenes totalitarios de la Alemania nazi y el comunismo soviético.

En obras ya canónicas como *Frente al límite* (1991), *Los abusos de la memoria* (1995), *Memoria del mal, tentación del bien* (2000), *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* (2009) o *La experiencia totalitaria* (2010), Todorov se debate en la duda sobre el carácter privado o público que debería tener la memoria: por un lado, considera que la memoria es singular (los recuerdos siempre serán individuales), por el otro, es consciente de que la conceptualización de la memoria puede representar una forma de diálogo entre la conciencia y el pasado. En este sentido, la lectura de Todorov permite distinguir una pluralidad de roles en el marco de los posibles encargados de la preservación de la memoria: el del testigo, el de quien conmemora los hechos y finalmente el del historiador. En cuanto al primero, lo que se espera es que su actitud sepa reflejar con sinceridad lo vivido, a diferencia de lo que ocurre con quien conmemora, guiado por imperativos coyunturales a seleccionar del pasado solo aquellos elementos que resulten más adecuados a esos imperativos contingentes; en cuanto al tercero, queda abierta —según Todorov— la cuestión acerca de si puede o no permitirse renunciar a la verdad.

En el debate acerca del rol del testigo, se insertan las reflexiones sobre la experiencia del testigo-intelectual (que podría incluso parecerse, en cierto sentido, al historiador), capaz de alcanzar a un público amplio a través de un cierto producto artístico (literario,

cinematográfico, plástico, fotográfico, etc.): en lo que a nuestro estudio se refiere, el testigo-intelectual es el escritor y periodista uruguayo Carlos Liscano (1949)¹, uno de los representantes de mayor renombre en el Uruguay de comienzos del siglo XXI de la llamada «literatura carcelaria o del cautiverio». Volveremos más detenidamente en las páginas que siguen sobre la definición de literatura carcelaria; por el momento es suficiente proponer unas breves reflexiones acerca del proceso de escritura y reescritura de un texto de Liscano perteneciente a esta tipología narrativa, *La mansión del tirano*, y comprobar cuántas variantes se introducen en la edición que fue publicada en el año 2011 con respecto a la de 1992. El cotejo de los dos textos pone de relieve cómo el manuscrito original de la *nouvelle* ha pasado por una operación de limpieza progresiva que permite vislumbrar una mayor presencia, en el texto revisado, de alusiones literarias, además de la incorporación de un registro de la actualidad social y política que casi no está presente en el primer manuscrito. Estas evidencias crean un puente lógico entre los cambios introducidos por Liscano y la dimensión de la escritura elaborada en un espacio cerrado: puesto que el texto primigenio estaba destinado a ser leído frente a un público reducido de seres humanos que compartían la experiencia del cautiverio con el mismo Liscano, resulta posible suponer que los cambios

apuntan a «hacer más digerible la narración para un ‘lector no cautivo’, en un sentido literal, pues los primeros lectores fueron otros presos [...]. A partir de las reescrituras el texto ‘encerrado’ no puede dejar de abrirse a los cambios que el escritor vive» (Brando 296-297).

Paralelamente al motivo del rol del testigo, el segundo desafío al que se enfrenta la ficción uruguaya reciente consiste en la capacidad para expresarse a través de la transgresión de géneros, la provocación temática, los insólitos puntos de vista y las realidades especulares insinuadas «detrás de la puerta». El relato de ficción se comienza, así, a estructurar en un espacio que no es ni «el adentro» ni «el afuera», sino en un umbral transparente que separa el realismo de lo fantástico, o el discurso serio y directo de la alegoría.

En el ámbito uruguayo, el quiebre que se produce en el entramado social y cultural del país durante los doce años de dictadura desata un fenómeno que repercute sobre todo, por evidentes razones biológicas, en los escritores nacidos entre 1940 y 1955. Como se ha comentado anteriormente, las reacciones de los intelectuales locales se articulan según patrones distintos: por un lado, se manifiesta una tendencia centrífuga que se expresa mediante la expulsión hacia la periferia de todos aquellos intelectuales que no han podido o no han querido adaptarse a las nuevas «reglas de comunicación» impuestas por el oficialismo. Por otro lado, la respuesta a las imposiciones y a las violencias del régimen se expresa mediante un exilio que puede adquirir tanto el semblante de un destierro físico (es el caso, entre muchos otros, de Cristina Peri Rossi, Leonardo Rossillo Ramírez, Sylvia Larrañaga, del ya mencionado Nelson Marra y del propio Carlos Liscano), como de un *insilio*, una forma de resistencia interna. En todo caso, el resultado es el de una diáspora intelectual, y la escritura que se genera está marcada por un «movimiento de huida y errancia: una búsqueda que necesita de una creencia, aunque no pueda ratificarse en un convencimiento. Lo que importa es la ilusión y no el objetivo, porque una vez alcanzado éste desaparece aquella» (Aínsa 40). El «objetivo» consiste, a menudo, en una representación ficcional caracterizada —de una forma directa o, más aún, desde un sesgo alegórico— por la experiencia de la represión, los «interrogatorios» secretos, los allanamientos y las desapariciones.

En este contexto, la resistencia intelectual que no ha elegido un exilio físico vive al margen del «centro del poder». De ahí que la transmisión del sentimiento de desamparo y descolocación o la representación de la sensación de pérdida de la identidad suelen

1. En el panorama de la extensa producción literaria de Liscano es posible establecer dos macro-ámbitos. Uno que incluye la obra narrativa, otro el ensayo. Dentro de esta sección se puede distinguir una tríplice repartición: un primer nivel que incluye a las siguientes novelas: *Memorias de la guerra reciente* (1988), *La mansión del tirano* (1992), *El camino de Itaca* (1994), *La ciudad de todos los vientos* (2000), *El furgón de los locos* (2001), y *Lecteur inconstant suivi du Vie du corbeau blanc* (2011). Un segundo nivel abarca la cuentística, de la que forman parte las siguientes recopilaciones de relatos: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *Agua estancada y otras historias* (1991), *El charlatán* (1994), *Ejercicio de ventriloquia* (2011). Finalmente, el tercer nivel de la producción ficcional del escritor se completa con dos recopilaciones de historietas: *El Tarumba* (2003) y *Nulla dies sine linea*, (2006) y tres libros de poemas: *¿Estará nomás cargada de futuro?* (1989), *Micellanea Observata*, (1995), *La sinuosa senda*, (2000). El segundo macro-ámbito de la obra de Liscano es el de la no ficción, en el que se pueden incluir los ensayos *El lenguaje de la soledad* (2000) y *El escritor y el otro* (2007), la investigación periodística *Ejercicio de impunidad* (2004), una selección de artículos sobre idioma español titulada *Lengua curiosa* (2003) y un ensayo-entrevista, *Conversaciones con Tabaré Vázquez* (2003).

producirse de manera transversal e indirecta. La realidad exterior es a menudo el escenario inevitable para ambientar la producción narrativa de estas décadas, pero su representación en el texto ficcional se da a través de un juego continuo con la palabra y de la superposición genérica, hasta que el escritor logra apoderarse de la metáfora y resemantizar estos espacios de la realidad mediante el uso de la sátira, el empleo de la parodia o la reconstrucción de vidas marginadas y pospicarescas. Se trata, en suma, de una etapa histórico-cultural en que

las categorías se hacen inservibles: narraciones de tema histórico no son, a juicio de sus autores, novelas históricas; narraciones cuyo asunto lo constituyen delitos e investigaciones no son, a escuchar las fundadas razones de sus creadores, novelas policiales. Y novelas hay que admiten su simultánea categorización en más de un género (Mattos 226).

En esta mezcla de géneros y perspectivas, el testimonio fidedigno deja de ser el vehículo más eficaz para la representación de la represión que acaba de agotar su recorrido, y surgen otros caminos narrativos a través de los que los escritores se aproximan al tema de la memoria histórica. Todos los años '80, en particular, se caracterizan por «la reapropiación y reactivación de géneros como el *thriller*, la comedia, la sátira, y la picaresca [que] traducirán la nueva sensibilidad epocal y actualizarán un imaginario nacional signado por la sordidez y la segmentación social» (Rivero 88).

Sobre la base de estas premisas, en los apartados que siguen se intentará analizar el volumen de relatos *El charlatán*, que Carlos Liscano publicó en Montevideo en 1994. Nuestro propósito reside en estudiar de qué manera el autor se sirve del juego alegórico y de la parodia para trazar un boceto deliberadamente sesgado de la sociedad y la historia uruguayas en uno de los periodos de máxima tensión sociopolítica interna. En el marco heterogéneo de la narrativa uruguaya de las últimas cuatro décadas, la figura de Liscano se impone por su personal trayectoria biobibliográfica, que es el espejo de una contingencia histórico-política que ha dejado su huella en casi veinticinco años de la vida del escritor (entre la cárcel y el exilio). La experiencia del encarcelamiento durante la etapa de la dictadura cívico-militar (Liscano estuvo preso en el Penal de Libertad durante trece años, entre los 22 y los 35 años de edad, en el periodo comprendido entre 1972 y 1985) se añade a las inquietudes del escritor acerca del compromiso del intelectual con

su tiempo y de la relación entre el artista y el acto de escribir. La contingencia del cautiverio como experiencia indisociable de la literatura remite, entre otros, a la producción narrativo-biográfica de Jorge Semprún (1923-2011), sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald, y a reflexiones como las que el escritor y dramaturgo español plantea en *El largo viaje* (1963) o *La escritura o la vida* (1995): volúmenes en que se exterioriza la necesidad no solo de meditar y escribir sobre la reclusión, sino sobre la experiencia de haber convivido a diario con una «muerte posible», a partir de un sustrato filosófico que permitiese al narrador preguntarse por la condición del Mal Absoluto. A lo largo de casi veinte años, la experiencia del campo de concentración fue madurando en Semprún como una rememoración subterránea y silenciosa, en una continua pugna entre la sensación de que «no era imposible escribir» y la de que «era imposible sobrevivir a la escritura». Finalmente, las inquietudes acerca de cómo contar lo inenarrable no desembocan en la escritura de un mero testimonio sino en la elección del camino de la creación literaria. En este camino, la narración de lo vivido se apoya en las lecturas previas de Semprún, que actúan como referencias literarias ineludibles en el momento de la escritura: es así que la experiencia de acompañar la muerte de algún compañero del campo es descrita recuperando textos leídos de Baudelaire o César Vallejo, la descripción del espacio cerrado de Buchenwald recupera rasgos descriptivos pertenecientes a Goethe o a Brecht, y la meditación acerca de las posibilidades de la escritura remite, en fin, a las lecturas de Dostoievski, Kant, Malraux o Primo Levi.

La centralidad de estos referentes se hace explícita en las mismas palabras de Semprún, que en *La escritura o la vida* relata lo siguiente: «Llevaba un buen rato pensando en la última novela de André Malraux. Escuchaba el relato de las cámaras de gas de Auschwitz y me acordaba de la última novela de Malraux, *La lutte avec l'ange*. En 1943, unas semanas antes de mi detención, algunos ejemplares de la edición suiza habían llegado a París» (Semprún 88). Un proceso parecido de traslación de referencias literarias clave a la hoja en blanco es el que se observa en la escritura de Liscano, marcado por la lectura – durante los años de su cautiverio – de escritores como Borges, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Fuentes, Icaza, además de Guimarães Rosa, Lispector, Faulkner, Buzzati, Musil, Kafka y Calvino. En fin, así como ocurre con Semprún, también en la obra de Liscano se hace patente un conjunto de

factores que dificulta la tarea de separar su producción literaria tanto de las lecturas previas del autor, como de las condiciones en que esta se escribió (o en las que se empezó a gestar, puesto que los años del cautiverio representan también el *incipit* de la actividad literaria de Liscano: nuestro autor empezó a acercarse a la escritura precisamente en la cárcel, a partir del 1 de febrero de 1981).

De ahí que el trabajo de Liscano sobre el lenguaje y sus reiteradas reflexiones sobre una literatura autónoma no se desvinculen de su experiencia y no impidan la adscripción de buena parte de la narrativa del escritor montevideano a la llamada «literatura carcelaria o del encierro». Es el caso, por ejemplo, de la ya mencionada *La mansión del tirano*, en la que el propio Liscano muestra una postura ambivalente a propósito de la definición misma del término «literatura carcelaria»: para comprenderlo, cabe trasladarse a la etapa conclusiva de la escritura de *La mansión* (texto publicado en 1992 que se había empezado a gestar en 1981 durante el cautiverio de su autor); una vez terminada la redacción del texto, Liscano se enfrenta a una dialéctica binaria: por un lado, alimenta la esperanza de que la *nouvelle* sea recibida por público y crítica como un producto literario desvinculado de su valor como testimonio de la etapa carcelaria de su autor. Es decir, se plantea la necesidad de reconocer el valor en sí de la escritura como hecho artístico creativo. Por otro lado, su autor admite el interés que puede desatar en el lector la información proporcionada sobre las peripecias «carcelarias» descritas en el texto y el atractivo casi morboso que puede ejercer su propia condición de ex-presos políticos sobre el público. En este tambaleo, la escritura de Liscano muestra un autocuestionamiento que es el resultado de una clara actitud del autor: su objetivo no reside en hablar y escribir de la historia política del país, sino en escribir sobre el lenguaje.

Se observa, así, una presencia constante de lo metalingüístico, como eje fundamental de la escritura de Liscano, que se inserta a su vez en un discurso metafórico común a todo escritor del Cono Sur del periodo de la dictadura y posdictadura; se hace referencia, aquí, a la necesidad de una codificación del lenguaje que se sirve del juego metafórico como clave de representación de una cierta realidad. En el ensayo *Palabras rigurosamente vigiladas: dictadura, lenguaje, literatura: la obra de Carlos Liscano*, Carina Blixen subraya este aspecto, fundamental en la obra de Liscano; afirma la crítica uruguaya que «La literatura de Liscano abstrae, exagera, lleva al grotesco el tono

desaforado de los discursos de los políticos [...] y de los militares» (Blixen 143), y recupera de Ricardo Piglia el concepto de «metáforas quirúrgicas» aludiendo precisamente a la estrategia de codificación del lenguaje que lleva a cabo Liscano para referirse a la autoridad, al sistema militar y a las variadas manifestaciones de violencia.

Están muy presentes estas metáforas quirúrgicas también en *El charlatán*, recopilación de relatos que desde el punto de vista de la cronología histórica se coloca, como artefacto estético-literario hijo de una cierta época, en la etapa inicial del proceso de restauración de los valores democráticos (finales de los '80 y comienzos de los '90). Sin embargo, en lo que se refiere a las dinámicas sociales representadas, es posible evidenciar cómo Liscano vuelve atrás en el tiempo y parece establecer, en la ficción, un diálogo crítico con los cambios sociales que han acontecido en las últimas tres décadas del siglo xx: cambios que han marcado el ocaso de un sistema basado en la reconfortante confianza del ciudadano en el Estado paternal. El punto de partida de esta reflexión se apoya en la evidencia de que hasta la década del sesenta del siglo pasado la «sociedad», entendida como mecanismo estatal apto para proporcionar medidas asistenciales que el ciudadano consideraba como un derecho adquirido, lograba transmitir una imagen de comunidad capaz de ofrecer un sistema que «cuidaba y compartía». El Uruguay es uno de los países del mundo occidental que más ha sufrido los efectos de estas dinámicas: una vez despojada de las herramientas necesarias para su acción garantista y protectora, de la que disponía en la larga etapa de la soberanía del Estado nación, la sociedad uruguaya ha ido perdiendo su rol paternal. La desaparición de este modelo ha dejado lugar a un vacío que dificulta, o impide del todo, al estado cualquier intervención para reducir (cuando no eliminar) las injusticias sociales. Al analizar la desaparición del «Estado que cuida», Zygmunt Bauman ofrece un marco teórico muy útil para nuestro enfoque; sostiene el sociólogo polaco que

Entre las totalidades imaginadas a las que la gente fue capaz de creer que pertenecía y en las que creían que podían buscar refugio, se abre un vacío en el lugar que en otro momento ocupó la «sociedad». En otro momento, ese término equivalía al estado, armado de los medios de compulsión y con poderosos instrumentos para rectificar al menos las injusticias sociales más clamorosas. Este tipo de estado ha desaparecido del horizonte (Bauman 109).

Desde esta perspectiva, el relato objeto de nuestro estudio será «El escopetero», uno de los dos textos de ficción más extensos incluidos en la recopilación *El charlatán*: se trata de un relato, casi una *nouvelle*, que puede interpretarse como una «herramienta literaria» que Liscano emplea para plantear una reflexión —no exenta de ironía y desencanto— acerca de la existencia de ese vacío en el lugar ocupado antaño por la «sociedad», y proponer desde la ficción un modelo peculiar de rebeldía ante la injusticia. Una injusticia que debe ser entendida como una falta de tutela de los más débiles, como el resultado de la impunidad del malhechor y del deshonesto, y que conlleva a la presencia de rasgos comunes en los personajes literarios creados en esa época en el Uruguay posdictatorial. Se trata de rasgos comunes que remiten a que «los personajes están atrapados; no cuentan ni acuden a ningún auxilio; no se sienten ni asistidos ni vinculados a ninguna propuesta institucional; carecen de la orientación de cualquier sistema ético; y no vislumbran otra salida que la violencia o la transgresión» (Mattos 226).

Los presupuestos sociohistóricos de una revolución de armas mentales

En el marco de la narrativa uruguaya de la posdictadura (o *de la democracia*, según la terminología de Kohut), la colocación cronológica de la redacción de «El escopetero» queda algo ambigua, puesto que el mismo Liscano se limita, en la «Noticia» que introduce la recopilación *El charlatán*, a indicar una fecha de redacción que solo alude a una época indefinida posterior al fin de la dictadura militar (1973-1985); señala el escritor montevideano cómo de las siete piezas que componen el volumen, la más antigua es precisamente la que da el título al libro (de 1982), seguida por «Los que esperan» (de 1983), y cómo todos los otros relatos son posteriores a 1986. La fecha de publicación del libro, que ve la luz en Montevideo por la editorial Cal y Canto en marzo de 1994, cierra el círculo y obliga a ubicar la redacción de «El escopetero» en el periodo comprendido entre 1986 y 1994, es decir, en los años de la inmediata posdictadura. Posteriormente, el autor realiza una versión del texto para su representación teatral, y ya en el año 1999 «El escopetero», en su versión de guión teatral, se convierte en *L'uomo del fucile*, título de la versión italiana, que se lleva al escenario gracias a la traducción de Fernanda Hrelia.

En cuanto a la anécdota de la fábula, el propósito del protagonista del relato reside, tal como él mismo afirma, en reaccionar frente a toda manifestación de injusticia social, según un modelo que remite precisamente a la necesidad de encontrar opciones vitales alternativas, ante el abandono por parte del Estado protector y paternal de sus instrumentos garantistas y de cuidado del ciudadano. Su afán de hacer justicia se tiñe de matices revolucionarios que se mezclan con un tono irónico:

No sé bien cuándo fue que empecé a usar la escopeta. Tal vez ya de niño. Es una escopeta mental. Ando con ella en todo momento. Ocorre algo, veo una injusticia, alguien que me hace daño o hace daño a otros, y ¡blum!, un escopetazo. No vale la pena hablar, discutir, es mejor la escopeta. Apuntar, tirar y seguir. Hasta la próxima esquina. Hay más injusticias en una manzana que condenados ha habido en el mundo (Liscano 54).

Tomando como punto de partida la percepción de la injusticia socioeconómica, el matiz revolucionario del relato responde a la necesidad de llenar de forma individual el vacío ocupado con anterioridad por un estado dotado de las herramientas compulsivas necesarias para rectificar las más evidentes injusticias sociales. Preguntarse quién es «El escopetero» significa, así, penetrar en la existencia de un ser humano que percibe su inutilidad en la estructura social, política, económica y también histórica de su contexto vital, y significa sobre todo aceptar el acercamiento a la lógica de un individuo que «ha abbandonato la lotta quotidiana alla sopravvivenza, schiacciato dalle dittature. Dittature mentali, fisiche, psicologiche imposte da una società in cui alcuni hanno molto, altri poco, molti niente. Un uomo che ha capito che la vita è una farsa e che nulla si può fare per cambiarla» (Macrelli en línea)².

La exigencia de usar la escopeta, en el texto de Liscano, es un acto que conecta con dos lecturas posibles del texto: para ambas es necesario aceptar una premisa clave, basada en los postulados de los

2. En la reseña de la versión italiana del guión teatral de «El escopetero», Serena Macrelli define al protagonista como «un individuo que ha abandonado su lucha diaria para sobrevivir, aplastado por las dictaduras. Dictaduras mentales, físicas, psicológicas, impuestas por una sociedad en la que 'algunos tienen mucho, otros tienen poco, y muchos no tienen nada'. Un hombre que ha comprendido que la vida es una farsa y que nada se puede hacer para cambiarla» [la traducción es mía].

distintos enfoques de la teoría de la recepción propuesta, entre otros, por Wolfgang Iser y Umberto Eco. Se trata de asumir la evidencia implícita por la que en toda obra literaria existen dos polos: el «artístico», que se refiere al texto creado por el autor, y el «estético» que tiene que ver con la concretización llevada a cabo por el lector. El texto literario no puede identificarse con ninguno de los dos polos y solo puede situarse a medio camino: es la convergencia de texto y lector el factor que dota a la obra literaria de existencia. El conjunto formado por los aspectos no escritos, los sobrentendidos, los juegos metafóricos y el diálogo no hablado desorientan al lector, y es la imaginación del receptor la que tiene que animar esos bocetos sugeridos por la escena leída. Se plantea, así, un modelo basado en lo que Iser define con el concepto de *correlatos oracionales intencionales*: cada oración crea una expectativa y una posible interpretación de los hechos narrados, y éstas se ven confirmadas, o modificadas, por las oraciones que siguen o que habían precedido. De este modo, lo leído, sumergido en la memoria del destinatario-lector, adquiere perspectiva, y se establecen relaciones entre pasado, presente y futuro. Esta dinámica interpretativa, apoyada en un proceso continuo de *anticipación y retrospectión*, conlleva a que un texto es potencialmente «susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo [...]; a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco» (Iser 223).

Sobre la base de esta premisa teórica, se postula aquí la presencia de un discurso metafórico asociado a la *voluntad de rebelión mental*, a partir de lo que la teoría de la recepción define con el término «huecos del texto»: en particular, se intentará centrar la atención en los aspectos «no escritos» del texto de Liscano (es decir, los no del todo explicitados o abiertamente disfrazados bajo la alegoría), para proponer una lectura interpretativa que intente explicar la actuación del protagonista de «El escopetero», desde la perspectiva del diálogo histórico y social. En suma, se trata de efectuar una «potencial lectura alternada [que] se cumple al concebirse el texto como unidad y [que] exige del lector la integración del trasfondo histórico real» (Nowotnick 55).

La primera interpretación se mantiene apegada a una visión más histórica, que reelabora el largo proceso de creación de un organismo de impronta subversiva surgido a mediados de los años sesenta del siglo pasado en un Uruguay ya ideológicamente

escindido: se alude aquí a la organización que se denominó *Coordinador*; un grupo creado a partir del apoyo militante ofrecido al movimiento de los trabajadores cañeros de las zonas rurales del Uruguay. En el marco de las corrientes presentes en el grupo *Coordinador*, se fueron perfilando dos tesis, que apuntaban a una distinta manera de comenzar a actuar en política; por una parte, una tesis sostenía la necesidad de un planteo clásico, es decir, un sistema apoyado en una base representada por el partido político, aun si con su aparato armado. La segunda tesis, en cambio, proponía un

planteo estratégico defensivo, y la estructuración de una organización políticomilitar, pues desde siempre, las clases adineradas que han detentado el poder real y el control del Estado con sus aparatos coercitivos, han recurrido a la violencia, cuando la resistencia a su opresión, por parte de los pueblos, se ha vuelto peligrosa para sus intereses su opresión, y privilegios (Marenales, en línea).

La resolución del conflicto ideológico entre los dos bandos se alcanza en ocasión de un Congreso (1965), denominado *Convención*, en el cual se opta por la segunda tesis, la político-militar. Como consecuencia de esta elección, se empieza a estructurar un reglamento y a aprobar una *Estrategia Defensiva*, que tiene en cuenta la correlación de fuerzas desfavorables para el movimiento popular. Se crea así una organización clandestina, cuya primera tarea sería construir las bases materiales para una estructura conspiradora de este tipo. Si bien en un primer momento la *Convención* se cierre sin que la nueva organización tuviera todavía un nombre, en enero de 1966 al incipiente grupo revolucionario se lo designó como Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros.

En el marco de estos avatares históricos, la necesidad de usar la escopeta, en el texto de Liscano, puede leerse como una alegoría de la urgencia de la acción armada, pero también puede interpretarse —desde una perspectiva menos histórica y más social— como una suerte de «último consuelo posible»; es decir, una herramienta de justicia individual e ilusoria, pero capaz de confortar. Esta segunda interpretación se superpone a la primera sin negarla y traslada su eje de la visión meramente histórica a una lectura de carácter más socioantropológico; se trata de un análisis que remite a la evidencia empírica de que «los consuelos perdidos de una existencia segura tengan que buscarse por otros medios. La seguridad, como todos los demás aspectos de la vida humana en un

mundo implacablemente individualizado y privatizado, entra en el ámbito del *hágalo usted mismo*» (Bauman 109)³.

La búsqueda del consuelo perdido en una sociedad que individualiza todo quehacer del sujeto a la que alude Bauman puede leerse, en realidad, como la expresión de una más amplia busca de un eje vital, de un «centro» que explique el nuevo sentido de la existencia del individuo desamparado. La necesidad del personaje de la ficción de encontrar de nuevo el «camino recto» (el de la justicia social) vendría así a coincidir con uno de los motivos clave que se perpetúan en la narrativa de Liscano, el de «la búsqueda de un centro que dé sentido a la vida, el motivo del camino y el viaje, la conciencia de vivir al margen, la necesidad de resisitir, un cierto misticismo sin Dios» (Peyrou 28).

En estos términos, la ubicación de Liscano en el debate existente entre el compromiso y la autonomía del arte en América Latina (debate que había alcanzado su auge en el enfrentamiento ideológico entre Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa) queda patente: el escritor montevideano siempre opta por el «laboratorio de la escritura», es decir, lleva adelante un trabajo continuo sobre el lenguaje y antepone el lenguaje a la militancia. Desde esta postura, se explica el peso que tienen en su obra tanto el mecanismo de la alegoría como la presencia de la ironía. Ahora bien, la alegoría se hace necesaria para la representación de lo que Gayatri Chakravorty Spivak define como «violencia epistémica», algo que la crítica indiana considera ínsito en los textos y en las expresiones culturales producidas por el mundo occidental.

Tal como ocurre con el orientalismo teorizado por Edward Said (*Orientalism*, 1978), esta «violencia epistémica» vendría a configurarse como un motivo de fondo que acompaña el pensamiento europeo en todas sus manifestaciones. Esto explica por qué la práctica de la deconstrucción adquiere para Spivak un significado político, en cuanto verdadera y eficaz estrategia de denuncia. Según la autora indiana, en

efecto, es precisamente en los textos donde incide la crítica, puesto que «los textos representan el escenario del conflicto y de la intrincada textura de lo que llamamos mundo» (Spivak 77). La textualidad tiene un rol esencial en el proceso de desvelar, a través de la deconstrucción, la violencia epistémica justamente porque en ella se da el proceso mediante el que el mundo se hace a sí mismo, y también el «Tercer mundo» se constituye a sí mismo.

Lo que la política decoestructiva de la lectura debe intentar recuperar es la voz del «informante nativo», atribuyendo al término «nativo» un significado que designa al no-nativo-europeo, una figura a la vez necesaria y excluida de los sistemas simbólicos dominantes. Spivak se refiere al *informante nativo* como a un sujeto que vive en la imposibilidad de informar sobre su propia condición, y que al mismo tiempo es también necesario pues le sirve al colonizador para definirse a sí mismo. Se observa así, un proceso dúplice, que comprende dos operaciones complementarias: por una parte, «la introducción en el sujeto» y por otra, la «expulsión del sujeto». En esto reside el vínculo entre la *teoría del subalterno* de Spivak y la búsqueda de Liscano de un «centro» que explique el nuevo sentido de la existencia del individuo desamparado: el informante se ubica en el umbral de los sistemas simbólicos, pues aparece allí, pero nunca en primera persona; es decir, es siempre descrito, analizado y estudiado a través de la mirada crítica del observador occidental.

Al optar por el «laboratorio de la escritura», Liscano plantea una reflexión compleja que abarca precisamente el papel del *informante nativo*, la doble dinámica de «introducción en el sujeto» y de «expulsión del sujeto», y sobre todo una meditación sobre el texto como escenario del conflicto.

En un sentido más amplio, el motivo de la resistencia (la «necesidad de resistir» a la que hacía referencia Rosario Peyrou) conecta, a su vez, con la individualización y privatización de la acción que se sustituye a la acción del Estado: esta individualización permite la formación de microcélulas cuyo matiz revolucionario se hace patente ya desde las páginas iniciales del texto: desde el comienzo de la narración, el protagonista explica cómo se fue creando un grupo cuya consistencia y objetivo remite a la formación de las células dotadas de esas herramientas de compulsión que le faltan al Estado en la posmodernidad: «Hace unos años formamos un grupo. Era toda gente que quería usar la escopeta. Pero una escopeta de verdad. Éramos ocho o diez y no pasamos de conversaciones» (Liscano 55). Desde el punto de vista sociohistórico,

3. En una conversación que mantuve con Liscano el 19 de marzo de 2018, el escritor montevideano subrayó la influencia que —al escribir «El escopetero»— recibió de otro gran narrador rioplatense, Roberto Arlt, cuya literatura está permeada de un afán permanente de revolución social en que la ideología queda desplazada. Así se expresó Liscano: «Hay un modelo que me guió y que quizá te sirva: *Los siete locos*, de Roberto Arlt. Ese «grupo» siempre me fascinó con su mezcla de ideología fascista-comunista, la propuesta de financiación en la explotación de minas de oro y de una cadena de prostíbulos».

la reunión de seres que viven al margen y que forman grupos que cuestionan el sistema sociocultural y político vigente refleja una dinámica presente en el Uruguay de la inmediata posdictadura; categorías marginadas empiezan a deconstruir el legado de las representaciones decimonónicas impuestas por la dictadura, plasmadas en la idea de una orientalidad blanca, europea y conservadora (que vendría a ser «la mirada crítica del observador occidental» a la que alude Spivak). El regreso al modelo democrático, en el año 1985, da lugar a un quiebre en este modelo impuesto con la fuerza por la dictadura, y es así que

sectores antes marginalizados de la elaboración y circulación de discursos tales como los jóvenes, la tercera edad, las mujeres, los descendientes de indígenas, los negros, los inmigrantes, los homosexuales, comienzan a «arrojar piedras en el charco» de las nociones clásicas de nación, poniendo al descubierto sus falacias y su total incapacidad para dar cuenta de la realidad finisecular (Rivero 25).

Empieza a tener lugar en el país un proceso paulatino, pero dilatado socialmente, de desacralización de los mitos, que va extendiendo su acción desmitificadora no solo a los héroes consagrados por la historia nacional, sino también a todo modelo —ya caduco o del todo falso— que asocia el Uruguay a la prosperidad y al bienestar del primer mundo occidental. En esta etapa posdictatorial, el abandono por parte del Estado de su rol de emisor y regulador de un conjunto de mitos y símbolos que habían marcado el imaginario nacional produce un descreimiento colectivo; los jóvenes uruguayos no solo dejan de creer en el cuento —reiterado por las generaciones anteriores— del «como el Uruguay no hay», sino que además se centran en la tarea de destruir los viejos mitos y las falsas convicciones identitarias que se habían fraguado en los primeros treinta años del siglo xx. Es así que «los gastados *slogans* que asociaban al país con la vieja Europa y que daban cuenta de su prosperidad económica, quedarán enterrados en el olvido, mientras que la antigua reverencia que solía prestarse a los héroes y personalidades patrias [...] se trastocará en una mueca irónica» (Rivero 33).

La mueca irónica y la voluntad de destruir todo modelo que represente una institución consolidada llevan a la creación de una «narrativa voluntariamente heterodoxa, capaz de manejar diferentes géneros en el seno de un mismo relato y haciendo del ángulo sesgado un nuevo punto de vista» (Aínsa 46). Este ángulo sesgado está presente, en el relato

de Liscano, quien urde una trama novelesca en que la desacralización por parte de la célula revolucionaria se extiende a toda categoría social; la ironía del autor acerca de la variedad y vastedad de los blancos de las escopetas mentales se hace patente cuando el protagonista afirma:

todos los que estábamos por la escopeta nos reuníamos y conversábamos. Nunca llegamos a ponernos por completo de acuerdo sobre a quién íbamos a darle. Había algunos que querían darle a los curas. Otros a los policías, otros a los judíos, a los comunistas, a los maricas, a los ricos, a los negros, a ciertos grupos de *rock*, a los mormones, a unos vecinos que hacían ruido en el piso de arriba (Liscano 55-56).

De nuevo, afirmar que es la imaginación del receptor la que tiene que animar los bocetos sugeridos por la escena leída significa —en este caso— o bien optar por una primera línea interpretativa según la que Liscano ironiza en contra de lo institucional, o bien ampliar esta lectura y elegir un segundo camino que interpreta este pasaje como si la revolución estuviera empezando a devorar a sus propios hijos, como si los intereses o prejuicios particulares estuvieran aniquilando la idea inicial.

La expresión de la alegoría: la composición heterogénea de los «rebeldes»

Tal como ya se ha comentado en las páginas anteriores, los escritores uruguayos de las últimas tres décadas del siglo xx no aspiran tanto a reflejar fielmente la realidad como a transfigurarla, sirviéndose para lograr su objetivo de aquellos lenguajes que consideran más contundentes y eficaces: utilizan la alegoría como herramienta de sátira pero sobre todo como forma de ruptura con las convenciones y con lo esperado, con todo lo que el público considera previsible. El instrumento de la alegoría, es decir, la atribución de la etiqueta de «alegórico» a todo lo dice una cosa para significar algo que va más allá de esa cosa, no es nada más, en palabras de Angus Fletcher, que «un dispositivo proteico, onnipresente en la literatura occidental desde la antigüedad hasta los tiempos modernos» (11). De ahí, según el crítico estadounidense, la inclusión bajo el rótulo de alegóricos de textos tan dispares como las novelas de caballerías, los cuentos de hadas, ciertos diálogos en versos de Yeats, los autos sacramentales barrocos, gran parte del teatro medieval e incluso los *western*,

además de ciertas novelas naturalistas, y el teatro de Ionesco y de Brecht (13-14).

En el Uruguay militarizado y en el de los años de la primera posdictadura, el uso de la alegoría supone la única posibilidad (o la más viable) de ejercer una acción de denuncia contra la falta de libertades y de salvaguardia de la memoria; precisamente porque permite decir una cosa para significar otra, su utilización complica la labor de los censores, a menudo incapaces de interpretar la intencionalidad política de los textos sometidos al control. El uso del mecanismo indirecto de la parábola para trascender los temas contingentes y universalizarlos no es solo un instrumento de «escapismo» sino que funciona también como estímulo para la sociedad, tal como indica Fletcher:

Cuando la gente se encuentra adormecida hasta la inacción por causa de la rutina diaria, llegando a olvidar toda aspiración más elevada, tal vez, un autor hace bien en representar el comportamiento por medio de una caricatura grotesca, abstracta. Si, de esa manera, despierta la autocrítica general, el método quedará justificado. Tanto esa crítica satírica como el escapismo apocalíptico hacia el tiempo y espacio infinitos, apuntan hacia altas miras humanas. En ambos casos, la alegoría está al servicio de importantes necesidades sociales y espirituales (31).

Ahora bien, al margen de su valor estratégico frente a la posible acción de la censura o de su utilización coyuntural en un momento dado de la historia de Uruguay, el lenguaje alegórico que utiliza Liscano expresa una visión del mundo compleja y contradictoria cargada de connotaciones. Fiel a su estructura alegórica, «El escopetero» plantea un panorama de diferentes tipos de «sujetos revolucionarios», siempre presentados desde el sesgo de una visión en que la alegoría se apoya en la creación de *tipos fijos*, que acaban volviéndose «personaggi surreali, metafore di un'esistenza vissuta ai margini che abbraccia una generazione, un'epoca, la vita» (Macrelli en línea). La lectura y descodificación del rol de cada una de las figuras ficcionales pasan, de nuevo, por la aceptación de estar moviéndonos en el marco de la plurisignificación de la obra de arte (y del texto literario). La interpretación del papel de los personajes que forman parte del grupo de escopeteros se ofrece a varias lecturas posibles, por lo que nuestras apreciaciones no pretenden ser exhaustivas, ni apuntan a sugerir nuestra exégesis como la única viable. Al contrario, son deducciones que se fundan en la convicción —expresada por Umberto Eco en su *Obra abierta*— de que «toda obra de arte aunque se

produzca siguiendo una implícita o explícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto personal» (Eco 98).

De seguir por el segundo sendero interpretativo que se había planteado en el apartado anterior (interpretar el pasaje del relato como si los intereses o prejuicios particulares estuvieran aniquilando la idea inicial), se haría más evidente el paralelo entre los teóricos de la recepción y Eco, por un lado, y el contenido de la novela de Liscano, por el otro. El grupo de escopeteros interpreta la realidad a su modo: es como si hubiese unos «límites de la interpretación» que ellos en algún momento exceden o agreden, para cumplir con sus objetivos particulares o satisfacer sus antipatías particulares y aniquilar a quienes molestan o, simplemente, no caben en una determinada visión del mundo. Lo mismo hacen algunos lectores con el texto: lo ajustan a sus expectativas pasando por alto ciertos elementos estructurales o temáticos.

Sobre la base de este doble principio de polisemia del texto y de pluralidad de perspectivas, es posible avanzar en nuestro análisis: el grupo, fiel al modelo de las células subversivas de la década del '60, se reúne en un sótano, si bien el paradero del grupo es bien conocido por la población urbana, hasta el punto que —nos informa el protagonista— hubo quien llegó a «ofrecernos mucha plata para que aceptáramos integrarnos a un grupo que quería poner bombas y volarlo todo. Contestamos que no; nosotros no queríamos mezclar las cosas ni abandonar la escopeta» (Liscano 69). La acción violenta que se les propone a los integrantes del grupo de los escopeteros parece enlazar con las modalidades operativas del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), cuya estrategia se apoyaba en la convicción de que «la acción generaba conciencia y [de que] a diferencia de las guerrillas que actuaban en otros países latinoamericanos, el desafío era operar en el escenario urbano» (Broquetas San Martín 177). En efecto, la lectura del cuento de Liscano pone de relieve cómo la narración suma los dos elementos indicados por Magdalena Broquetas San Martín: el escenario en que se desenvuelve la trama del relato es eminentemente urbano, al tiempo que son frecuentes las alusiones al uso de armas verdaderas, según un modelo que remite a las acciones de los Tupamaros dirigidas al abastecimiento de armas:

hasta octubre de 1969 la mayoría de sus acciones consistió en asaltos a instituciones financieras de las que se

extraía dinero y documentación, con el doble objetivo de denunciar situaciones de corrupción económica [...] y, simultáneamente, obtener financiamiento para su actividad clandestina. En algunas oportunidades, los asaltos también tuvieron como finalidad el aprovisionamiento de armas y municiones (Broquetas San Martín 177).

En el cuento de Liscano se puede detectar una cierta deliberada ambigüedad, porque –si bien el uso de las armas es una propuesta que nace en una dimensión externa al grupo de los escopeteros– sin embargo, la fijación de sus miembros consiste –con distintos matices– en la aniquilación de ciertas categorías sociales más o menos amplias, cuya extensión depende del sesgo de la mirada de cada integrante del grupo (recuérdese, aquí, la coexistencia de distintas líneas de acción en el marco de las corrientes presentes en el grupo *Coordinador*). Es precisamente esta variedad en el punto de vista lo que permite al autor presentar un desfile de personajes, que aparecen como alegorías de ciertos tipos predefinidos. El desfile de personajes que van apareciendo en el sótano con el objetivo de integrarse al grupo de los «escopeteros virtuales» está pensado y descrito según un modelo alegórico en el que las figuras de ficción presentan rasgos universales, casi como si se tratara de *abstracciones* construidas a partir de un molde general de validez absoluta. Se plantea, así, una descripción en que el desfile de personajes parece remitir al esquema conceptual de los autos sacramentales del siglo XVII, con la exclusión –claro está– del carácter litúrgico y *redencionista* típico de la época barroca. Ese género líricodramático en un solo acto y el cuento de Liscano vendrían a coincidir, en efecto, en que ambos apuntan a un modo descriptivo que «es simbólico y alegórico, haciendo que los personajes [...] sean abstractos y universales» (Frutos Cortés 17). En «El escopetero», frente a la eliminación de la intencionalidad didáctica, la presencia de la alegoría permite al autor una representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. En este modo, el cuento funciona apropiándose de la estrategia del teatro barroco, es decir, la de apoyarse en uno o más personajes-representación de lo alegórico, que permiten transformar en acción conceptos abstractos⁴.

4. El uso de personajes que son en realidad alegorías de tipos humanos se ha observado también en la producción dramática de Liscano de la misma época; es el caso, por ejemplo, de

El juego alegórico que plantea Liscano dialoga precisamente con la primera acepción que el DRAE ofrece del término «alegoría», definida como «ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente» (DRAE en línea). Cada uno de los personajes que aparecen en el relato es una suerte de «*imago mundi* parcial», una figura representativa de una cierta tipología humana bien definida, que se describe de forma casi visual: cada uno de los protagonistas secundarios es una imagen, o mejor dicho, un *eidolon*, una figuración prototípica cuyos gestos están dotados de la máxima relevancia simbólica posible. El texto ofrece así una visión del mundo generada a través de la imagen, entendida en términos de un *pensamiento imaginativo* que –según afirma Fernando Rodríguez de la Flor en su ensayo *Giro visual*– es

mucho más capaz de dar razón del estado de la realidad que un pensamiento conceptual, desequilibrándose definitivamente a favor de lo primero el viejo orden histórico, que habría tratado de poner freno a la «mente primitiva» y emprendido una lucha por racionalizar sus figuraciones impresionantes sometiéndolas a la tiranía del *logos*. La vida psíquica se desenvuelve en el terreno de lo imaginario; en todo caso, el sujeto aparece habitado e, incluso, poseído totalmente por representaciones mentales de imágenes (Rodríguez de la Flor 51).

La progresiva aparición de las figuras alegóricas que pueblan el relato de Liscano debe, o puede, interpretarse como un gesto dotado de la máxima relevancia simbólica en tanto que poseedor de la fuerte capacidad persuasiva de un simulacro; los personajes que desfilan en la *nouvelle* son figuras, o apariciones, que traban una relación empática con el lector/observador por su carácter simbólico de icono, o sea «se entienden como efecto de una presencia numinosa de lo ausente en lo figurado, testimoniando con vigor inusitado la suerte de anudamiento simbólico allí producido» (Rodríguez de la Flor 52).

En este marco de primacía de la imagen alegórica, uno de los rasgos clave que marca la presencia de los distintos miembros en el grupo es su carácter

la pieza teatral *Mi familia*, en la que se cuenta la historia de una familia cuya extrema pobreza obliga al padre a vender a varios componentes del núcleo familiar. En este marco, se alternan en el escenario un número indefinido de personajes que resultan del todo intercambiables, sin que nadie esté denotado por un nombre propio.

temporáneo, es decir, su breve aparición y rápida desaparición de la escena del cuento, como si el mismo Liscano quisiera subrayar la fragilidad de los lazos que se establecen en la sociedad incluso entre sujetos que se encuentran en «condiciones similares»; estos lazos suelen resultar manifiestamente efímeros, según un esquema común al sistema social contemporáneo por el que la convivencia en un grupo que comparte el mismo credo tiende a ser a corto plazo y falto de perspectivas. Ni la cercanía dentro del mismo grupo ni la temporánea unión bajo la bandera de un mismo proyecto ideológico son garantías de una continuidad en las relaciones de intercambio y colaboración entre sus miembros, debido a que «la proximidad ya no garantiza la intensidad de la interacción; lo crucial es que, sea cual sea la interacción que pueda surgir sobre la base de la proximidad, no puede confiarse en que dure mucho tiempo» (Bauman 80). En el cuento de Liscano, la comprobación de esta dificultad para el mantenimiento de lazos duraderos no es tarea complicada: en el grupo descrito en el cuento se verifica una turnación de sujetos, que desfilan fugaces como sobre una pasarela en que se muestran tipos humanos muy variados.

El primer caso alude a la figura prototípica de la compañera del líder, que suele ser una mujer de convicciones revolucionarias arraigadas y extremada en sus posturas ideológicas; en este marco, Liscano describe así el perfil de La Tartamuda, la mujer de El Monje, uno de los cabecillas de la primera etapa de la existencia del grupo: «ella decía que, una de dos, o la escopeta era la única verdad y entonces había que usarla enseguida. O de lo contrario la escopeta no servía para nada y que nos dejáramos de discusiones y fundáramos una cooperativa en el campo, o hiciéramos un grupo de viaje» (Liscano 57). La figura prototípica de La Tartamuda, decidida y extrema en sus propósitos de resolver con las armas el asunto de la injusticia en el mundo, refleja un rasgo común a todos los personajes alegóricos del texto; todos actúan como tipos fijos cuya línea de conducta manifiesta la relación existente entre organismo y entorno. El punto de partida de esta postura es la psicología de la *Gestalt*, un término que alude a la idea de «configuración», «forma», «entidad significativa», y que se apoya en la convicción de que en cada campo de la percepción es posible diferenciar un *fondo* y una *forma*: la *forma* sería la figura dominante, que adquiere su propio sentido al destacarse sobre el *fondo*; por contraste, el *fondo* vendría a ser una suerte de «plano posterior», un apoyo que da sentido a la *forma*. Lo que hace el ser

humano es organizar «la *forma* en función de sus necesidades, deseos, apetitos o situaciones inacabadas del momento» (Robine 41). Como consecuencia, una acción (es decir, una *figura*) se inserta en el entramado de la situación contingente de la personalidad, que sería el *fondo*; esto significa que *forma* y *fondo* se determinan mutuamente y que la *figura* puede llegar a adquirir un sentido solo en relación con el *fondo*, nunca de manera aislada. En «El escopetero», cada *figura* (los distintos personajes) adquieren un sentido en relación con el *fondo*, o sea con la existencia de un vacío que impide al estado cualquier intervención para reducir las injusticias sociales y el sentimiento de desamparo de ciertas categorías sociales.

Otra figura destacada en el marco de la comunidad de los «rebeldes» es la de El Cabeza, gracias a cuya actuación en el cuento Liscano plantea la presencia de seres no solo socialmente marginados (esta es una prerrogativa de todos los miembros de la célula) sino también ubicados en un rincón periférico de la aceptación social, por ser considerados «locos». El discurso que el antihéroe de Liscano presenta al lector remite, sin embargo, a una visión *a contrario* de la locura, atribuyendo a El Cabeza unos rasgos de coherencia intelectual y perseverancia dentro de un cuadro psíquico y social de desviación: «este muchacho, de nombre Cabeza, fue uno de los que entendió mejor lo de la escopeta. Era inteligente, aunque no de los que se hacía el loco, era loco de verdad. Pero nunca se le había dado la oportunidad de descansar de su cosa. No conocía más que el manicomio y la cárcel» (Liscano 63). Se vislumbra aquí una visión del loco (presunto o verdadero) como sujeto capaz de seguir el camino de la verdad con más claridad que los supuestos cuerdos; la locura vendría a ser, así, una suerte de don de lucidez, según un modelo consolidado ya a partir de Erasmo de Rotterdam quien, en *El Elogio de la locura* (1511), plantea una reflexión satírica —apoyada en la tradición clásica de Luciano de Samósata— donde se critican muchas prácticas religiosas del momento por medio del elogio que de ellas hace la locura.

La *fábula* avanza en su recorrido hasta presentar al lector la figura del revolucionario-científico, una tipología de individuo rigurosamente metódico en su deseo de aplicación de la tecnología a la organización de las tareas revolucionarias. Liscano desentraña las características de este nuevo «tipo fijo» a través de la descripción del personaje de El Aviador, quien sentía que «las cosas iban demasiado lentas y su lista total se demoraba más y más. Era un científico, pensaba que con nosotros no llegaría a ninguna parte, su ideal

era: orden, lista única y exterminio inmediato a escopetazos» (Liscano 66). La presencia constante en el texto de la ironía y la parodia conlleva a la predecible consecuencia de que, en un principio, el rigor metodológico del revolucionario-científico logre arrastrar a los demás escopeteros al terreno del científicismo: el modelo de El Aviador, que afirma la aplicabilidad universal del método y el enfoque científico, se abre camino entre sus compañeros al punto que el narrador admite que «Desde que El Aviador llegó, nos dedicamos a hacer series detalladas de mapas con todos los mercederos de escopetazos que existen en el mundo» (Liscano 66). De nuevo, tal como ocurrió con La Tartamuda, la *figura* (en este caso, El Aviador) adquiere sentido en relación con el *fondo*, es decir, con el plano de los acontecimientos históricos, que ameritan un plan pormenorizado de eliminación de las causas de la iniquidad universal.

Para concluir: un apenado fin de fiesta

En las páginas anteriores se ha subrayado cómo la presencia constante en «El escopetero» de la alegoría basada en la representación de tipos fijos se acompaña del uso de la ironía, la parodia y una suerte de relectura de modelos humanos desde un sesgo alegórico dirigida a la inteligencia del lector. El desenlace del cuento se mantiene coherente con el tono paródico del resto de la estructura narrativa: la disolución del grupo revolucionario no acontece a causa de un conflicto con las fuerzas armadas (como ocurrió, en cambio, en el caso del enfrentamiento entre el Estado y los Tupamaros en el plano de la realidad); tampoco hay rastro de encarcelamientos o persecuciones, si se excluyen algunos accesos al sótano por parte de la policía, debidos a la denuncia de una mujer que declaró haber sido víctima de un robo de cartera en el subterráneo. La desaparición de la célula acontece por meras razones económicas, como consecuencia del desalojo del local, puesto que «a los pocos meses el dueño del sótano consiguió que un juez me hiciera desalojar y ya no quedó nada. El Cabeza me ayudó a juntar mis cosas y me fui a una pensión» (Liscano 72).

El parangón con la historia real pone de relieve la voluntad de Liscano de recurrir de nuevo a un juego paródico que dialoga con los acontecimientos históricos: cabe suponer que las modalidades de desintegración de la célula revolucionaria de «El escopetero» remiten, por contraste, al desmantelamiento de un núcleo de integrantes del MLN-T que tuvo

lugar en Montevideo en diciembre de 1966, cuando en un enfrentamiento con la Policía resultó muerto un miembro del grupo. La fecha marca un hito en el proceso de paulatina disgregación del MLN-T puesto que fue a partir de ese diciembre cuando empezaron a realizarse detenciones más masivas de miembros y colaboradores de la organización. El desalojo del sótano que se describe en el desenlace del cuento retoma el episodio de la desarticulación de la célula mencionada y remite a la decisión tomada por la dirección de los Tupamaros, quien consideró que fuera necesario que varios integrantes del grupo pasaran a la clandestinidad: «Este suceso ocurrió el 22 de diciembre de 1966. A partir de esa fecha [...] fueron pasando a la clandestinidad unos 22 compañeros. La Policía allanó locales, en uno de los cuales en un enfrentamiento murió otro compañero. Toda la infraestructura montada fue desmantelada» (Marenales en línea).

La utopía ha fracasado, parece sugerir el desenlace; sin embargo, hay en la reflexión final del protagonista, un destello de esperanza, que se expresa en la convicción de que un innato sentido de justicia va a seguir perteneciendo íntimamente a los que fueron miembros del grupo de los escopeteros: «Estoy seguro de que todo el que pasó por el sótano anda todavía con su escopeta por el mundo» (Liscano 72).

La escopeta como metáfora de la herramienta utilizada para restablecer la justicia queda como uno de los últimos ejemplos de estructura narrativa alegórica en la obra de Liscano: así, «El escopetero» acaba siendo un espacio textual en el que Liscano ironiza sobre tendencias revolucionarias poniendo al descubierto el mecanismo que los convierte en «terroristas», ya no tan diferentes del terrorismo estatal. Después de mediados de los '90 la escritura del narrador montevideano se vuelve un acto creativo en que conviven, sobre todo, la conciencia de la dificultad del acto de creación artística y literaria, y el deber ético (en primer lugar hacia sí mismo). Nace así una modalidad discursiva que es capaz de no perder una cierta memoria de la Historia y de la historia personal, y que —no obstante— se aleja tanto de las retóricas militantes como de toda intención de denuncia. En esta línea, la escritura de Liscano se acerca, sin que el autor se lo proponga conscientemente, a unos rasgos temáticos y formales que marcan los cambios en la escritura conosureña de mediados de los años '90; así lo corrobora Idelber Avelar en su ensayo *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*

los textos posdictatoriales latinoamericanos y la literatura poscatástrofe en general enfrentan el desafío de subsumir la bruta, cruda facticidad de la experiencia en una cadena significativa en que esa facticidad corre el riesgo de transformarse en nada más que otra metáfora. El duelo necesariamente incluye un momento de aceptación de ese peligro y de resistencia a su propia estructura metafórica (Avelar 283).

En este juego dialéctico de metáforas y resistencias a su uso, queda abierta –tal como se había indicado al comienzo– la posibilidad de interpretaciones paralelas o, incluso, alternativas; ¿contra qué o para qué recurre Liscano a la ironía, a la parodia, en «El escopetero»? Podría afirmarse que su propósito es señalar la culpa de un Estado que a partir de un cierto momento no fue más capaz de proteger a los ciudadanos; y sin embargo, resulta viable también imaginar que el objetivo del escritor montevideano haya sido otro, casi opuesto: el de destacar unos mecanismos universales que rigen las modalidades de interacción en los grupos de hombres y mujeres, que, al sentirse fuertes en su multitud, se otorgan un poder particular sobre otros.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya: 1960-1993*. Montevideo: Trilce, 1993.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- BENEDETTI, Mario. *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Edhasa, 1992.
- BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas: dictadura, lenguaje, literatura: la obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2006.
- BRANDO, María Carolina. *Figuras de la poética de Carlos Liscano. Cuando la literatura es el surco del delirio: ficción, autoficción, testimonio*. Lille: Computers and Society. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013.
- BROQUETAS SAN MARTÍN, Magdalena. «Liberalización económica, dictadura y resistencia: 1965-1985». Ana Frega / A. María Rodríguez Aycaguer / Esther Ruiz et al. (eds.). *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007: 163-210.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.
- FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.
- FRUTOS CORTÉS, Eugenio. «Introducción». Pedro Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo / El gran mercado del mundo*. Madrid: Cátedra, 2014: 9-33.
- KOHUT, Karl. *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- ISER, Wolfgang. «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico». José A. Mayoral (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, 1987: 215-243.
- LISCANO, Carlos. *El charlatán*. Montevideo: Cal y Canto, 1994.
- MACRELLI, Serena. «El escopetero: il vinto». Reseña del guión teatral. *Il Corriere di Rimini*, núm. 344, 10 de diciembre de 2000. En línea: <http://www.maanelab.com/cms/index.php/media-press/stampa/145-el-escopetero-il-vinto> [consultado el 9 de marzo de 2018].
- MARENALES, Julio. «Uruguay: Breve historia del Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros», 1997. En línea: <http://www.latinamericanstudies.org/uruguay/tupamaros-historia.htm>, [consultado el 2 de marzo de 2018].
- MATTOS, Tomas de. «Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad». Karl Kohut (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana, 1996: 224-232.
- NOWOTNICK, Stephan. «La Argentina vivida como ambigüedad: reflexiones sobre la narrativa de Osvaldo Soriano». Kohut Karl (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana, 1996: 48-63.
- PEYROU, Rosario. «Carlos Liscano». Alberto Oreggioni (ed.). *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental, 2001: 27-28.
- RIVERO, Elizabeth G. *Espacio y nación en la narrativa uruguaya de la posdictadura (1985-2005)*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- ROBINE, Jean-Marie. *Terapia Gestalt*. Madrid: Gaia, 1998.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna*. Salamanca: Editorial Delirio, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.