

# Catástrofe. Novela. Catarsis. Carlos Liscano *feat.* Juan Carlos Onetti

**Juan Pablo Chiappara**  
(Universidade Federal de Viçosa)

## **Resumo**

Este trabalho propõe a leitura do romance *La ciudad de todos los vientos* de Carlos Liscano em contraponto com outro romance do autor, *El camino a Ítaca*, para tentar entender como se constrói seu retorno à sociedade uruguaia depois de 24 anos de ausência, o qual está intimamente ligado à desconstrução das noções de pátria e nação, assim como ao diálogo com a obra de Juan Carlos Onetti.

**Palavras-chave:** Liscano, catástrofe, romance, catarse, Onetti.

## **Resumen**

Este trabajo propone la lectura de la novela *La ciudad de todos los vientos* de Carlos Liscano en contrapunto con otra novela del autor, *El camino a Ítaca*, para intentar entender cómo se construye su regreso a la sociedad uruguaya, después de 24 años de ausencia, el cual está íntimamente ligado a la desconstrucción de las nociones de patria y nación, así como al diálogo con la obra de Juan Carlos Onetti.

**Palabras clave:** Liscano, Catástrofe, Novela, Catarsis, Onetti.

Parto de dos novelas de Carlos Liscano: *El camino a Ítaca* (1994) y *La ciudad de todos los vientos* (2000a). El foco principal lo pongo en la segunda, pero me interesa una lectura conjunta que dialogue, a su vez, con la obra de Juan Carlos Onetti. Busco no obliterar las obras literarias y, al mismo tiempo, pretendo ponerlas en contacto con un campo teórico transdisciplinar que propicie una reflexión sobre algunos aspectos que considero centrales en nuestra cultura contemporánea.

Concretamente, las dos novelas de Liscano me permiten proponer algunas reflexiones sobre una nueva manera de imaginar la relación que trabamos con nuestro lugar de origen, la patria, comúnmente imaginada como algo casi sagrado. Interrogo la relación entre nacimiento y nación, entre nacimiento y nacionalidad, lo cual, lejos de ser algo natural (inherente a nuestra condición de género humano), conformó y conforma la ficción que sustenta la soberanía moderna (AGAMBEN, 2010, p. 128). Me interesa elaborar un posicionamiento crítico delante de ese tipo de sentimiento nacional, que suele convocarnos a todos y cuyos mecanismos de captación y funcionamiento se sustentan en la ideología de la Modernidad y en su forma de organización política y cultural: el Estado nacional.

Además, propongo pensar críticamente en formas de concebir los límites entre lo local y lo foráneo. Escribo para proponer que la relación de pertenencia a una comunidad nacional puede darse en el marco de un umbral territorial y cultural, y no necesariamente en el contexto de tradicionales territorios separados por fronteras. Las novelas en cuestión autorizan a proponer una forma de estar y de vivir en *un lugar de la diferencia*, tal como lo concibe Márcio Seligmann-Silva (2005).

En *O local da diferença* dicho autor empieza recordando una expresión que Adorno y Horkheimer utilizan en *La dialéctica de la Ilustración*: la mentalidad por *tickets*. Para ellos, ésta no estaría tan solo vinculada al antisemitismo, sino que es una manera de pensar autoritaria y propia de la sociedad capitalista moderna, que es cada vez más intolerante delante de la diferencia cultural. Encontrar ese “local de la diferencia” que propone Seligmann-Silva es uno de los desafíos más importantes de nuestro tiempo. Más allá de las palabras y los textos, el reto puede residir en lo que no debería constituirse en una aporía político-institucional; me refiero al hecho de deber construir relaciones políticas donde la frontera no sea/fuese un lugar de exterminio y de aniquilamiento mutuo del extranjero que cada uno es en relación al otro.

*Me parece que es eso lo que lleva a Adorno y a Horkheimer a pensar de forma bastante pesimista (probablemente realista) en una mentalidad por tickets dentro de nuestra cultura moderna, sea cual sea su manera de organizar el poder estatal: la capitalista, la socialista, la fascista y, agregaría yo, la fundamentalista (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 164-171).* Esta crítica, hecha aún en la primera mitad del siglo XX, inmediatamente después de la Segunda Guerra y de la derrota de Alemania, me parece muy aplicable a la manera como todavía se concibe lo nacional hoy, a pesar de todo el discurso desconstruccionista que alrededor de este asunto se ha elaborado en la segunda mitad del siglo pasado. Basta ver los conflictos que se llevan a cabo en todo el mundo por motivos vinculados a la intolerancia cultural y a la defensa siempre autoritaria, muchas veces discriminatoria y a veces genocida que suele hacerse de los territorios y de intereses económicos e ideológicos estrechamente vinculados.

Ejemplos no faltan. Menciono dos: Kurdistán abarca parte de Irak, Irán, Turquía y Siria, pero no es un Estado y entra en conflicto constante, como ocurrió hace un par de años (2011) cuando fue bombardeado por Turquía en represalia a atentados nacionalistas. Un ejemplo diferente pero del mismo orden de lucha territorial y cultural es el hartazgo conocido de la franja de Gaza y Cisjordania, territorios a cargo de la Autoridad Nacional Palestina, un híbrido, hasta que se resuelva el conflicto con el Estado de Israel. En la región, en este momento, Irán es otro de los protagonistas que puede llegar a protagonizar una guerra con las potencias de Occidente e Israel. En este momento (agosto de 2013) Siria está pasando por un proceso catastrófico desde el punto de vista humano, político y social en que Occidente se ha dividido en relación a los apoyos militares entorno de los intereses nacionales propios o del proyecto nacional que cada uno vislumbra para Siria.

No debemos imaginar, sin embargo, que este problema se ciñe a la realidad del Medio Oriente. Lo nacional tal como se da en Europa occidental y en Estados Unidos de América, con actitudes racistas y xenófobas más o menos explícitas, más o menos latentes, que se exacerban cada vez que las crisis económicas del capitalismo azotan, está suficientemente atestado en la historia, pero ha sido ratificado y reelaborado en los fundamentos de la Modernidad e instrumentalizado por la organización política de la cual ésta se ha dotado. La actitud de las naciones europeas fuertes económicamente en relación a los países en

crisis muestra muy bien que hay un interés nacional detrás de la fachada de los intereses económicos y culturales de la tan mentada Comunidad Europea.

Podríamos preguntarnos, buscando un alivio, si habría una diferencia entre nacionalismo y chovinismo. Creo que, aunque suele diferenciarse entre esos dos conceptos, es necesario preguntarse dónde reside efectivamente su elemental diferencia y cuál es el límite que separa el sentimiento nacional justo del exagerado y segregacionista. Creo que, en ese sentido, sería imposible deliberar y salvar a uno de los dos si hubiese que elegir entre el apócrifo Nicolas Chauvin – con su lealtad nacionalista a la patria dictatorial napoleónica – y el propio Napoleón.

127

Si pensamos sobre qué bases se sustenta la lógica del deber patriótico moderno, entendemos por qué al mismo tiempo se creó el mito de ese falso soldado y una literatura de *vaudeville* que se burló de él e hizo posible que fuese utilizado luego para expiar al verdadero (biográfico) chovinista: Napoleón. Primero Chauvin representó convenientemente el amor incondicional a la patria; su mito fue creado durante la Restauración monárquica en Francia y jugó ese papel de resistencia. Sin embargo, a medida que el XIX avanzaba, se hubiera preferido que el cuerpo de ese personaje sintético inventado hubiese sido más dócil y sucumbiese, entregándose en holocausto a la causa patriótica sin tanta persistencia. Para el espíritu romántico y moderno lo correcto era morir y no resistir más de lo conveniente; esto sí correspondía a un buen nacionalismo, aunque lo fuese en relación a un Imperio autoritario. El punto clave de esta aparente contradicción está en la entrega de la vida en sí que todo ciudadano le debe como lealtad al Estado Moderno.

Más de un siglo después de esos hechos encontramos también la vida humana en el centro de una lógica de lealtad debida al Estado nazi justificada en la ambición de formar un Imperio superior fundamentado en la xenofobia y el racismo: la lealtad nacionalista del nada apócrifo Adolf Eichmann a la supuesta superioridad aria. En este caso, la vida humana fue aniquilada por millones de la forma más atroz antes conocida, quizás más atroz de lo que fue el genocidio perpetrado durante la Conquista de América; más atroz porque el proyecto de Eichmann supuso la idea de una producción en serie de la muerte, aliando un principio fundamental del capitalismo a la ideología de la superioridad racial; los Campos de Concentración fueron fábricas de muerte, la metodología de lo que

llamaron los propios alemanes “la solución final”.

Como se ve, los dos modelos dirimen sobre la controvertida vida humana en pro de la construcción del Estado Nacional que se arroga el derecho de dejar vivir o de matar. Podríamos citar también sin dificultad el ejemplo del Estado estalinista o del ejemplo de Tiananmen o el de Tlatelolco o el bombardeo de la Plaza de Mayo en 1957, o lo que Rodolfo Walsh cuenta en *Operación masacre* (2011), publicado originalmente en 1957. Todos estos ejemplos poseen algo en común.

Ese algo es que la vida en sí se encuentra en el centro de los cálculos del Estado Moderno, el cual contradictoriamente hace posible que la misma esté constantemente amenazada por una intolerancia de la que cada ciudadano es agente en nombre de una identificación con algo que agrupa a unos y excluye a otros: la pertenencia a una unidad nacional. De este modo, la vida de cada uno no vale lo mismo.

Creo que en América Latina se vive lo nacional con un orgullo desmesurado e incomprensible si se considera la historia de nuestros Estados bajo su forma republicana y dictatorial, agente de prácticas sistemáticas de exclusión y discriminación social y cultural. En Brasil, es muy común ver manifestaciones contra los abusos del Estado donde se esgrime la bandera nacional y se canta el himno. Al protestar usando los mismos símbolos del Estado se muestra, inadvertidamente, que aquello que ellos representan, la nación, es imaginado como algo que alguna vez habría existido en estado puro y que a ese estado (Estado) debería volverse; o quizás se lo imagine como utopía futura, aunque sin dejar de ser Brasil, como lo muestra la presencia de la bandera. Con estas manifestaciones, la legitimidad del régimen y su funcionamiento quedan intactos, a pesar de la insatisfacción con los actores políticos circunstanciales. Por eso es fácil cambiar las máscaras y continuar con las mismas prácticas. Lo que la lógica de la organización social de tipo estatal prohíbe no son dichas manifestaciones, sino que el lazo social se disuelva (AGAMBEN, 2006, p. 70). El Estado no pacta con individuos que se separen del bando y se rehúsen a tener una identidad común. A estos los abandona o los elimina. Lo demás puede tolerarlo. Si el individuo recibe del poder su *ticket* ya pronto, quien vacila se ve proscrito como un desertor (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.169).

Alfín y al cabo, el Estado como tal, históricamente y contemporáneamente,

somete al individuo en una relación ambigua. Debería defender la vida humana, pero lo cierto es que la ha aniquilado recurrentemente y ha colocado en un plano de irreductible indistinción la inclusión y la exclusión, el Estado de derecho y el de facto, el derecho que se arroga el Estado de estar dentro y fuera de la ley. Sucede que si en el plano de la vida política, en el sentido amplio de la palabra, resulta necesario pactar, la literatura ofrece una libertad enunciativa que posibilita una toma radical de distancia, como lo demostraremos al comentar las novelas de Carlos Liscano.

Agamben, a partir de Michel Foucault y Hannah Arendt, reflexiona sobre lo anterior al proponer la figura del *homo sacer* para entender cuándo la vida nuda (*zoé*) y la vida ciudadana (*bíos*) se amalgaman y, más aún, cómo la vida como tal (nuda) pasa a ser un objeto eminente de los cálculos y de las previsiones del poder estatal, algo que no ocurría antes de la Modernidad.<sup>1</sup> Esta amalgama, lejos de solucionar a través del quehacer político los problemas inherentes a esa condición de *zoé* que carga el ciudadano (sería esto en última instancia lo que interesa), condujo a la posibilidad siempre latente de que dichas vidas sean matables con total impunidad; ejemplos de eso son todos los regímenes autoritarios que se vivieron desde que existen los Estados Nacionales, pero también el autoritarismo que ejerce el Estado en épocas donde están vigentes regímenes democráticos, así como la articulación y superposición entre el estado de excepción y el estado de plenos derechos.

La ambigüedad del *homo sacer* en el derecho romano, una figura casi literaria, podría decirse, dada su ambivalencia e indecidibilidad, que escapa a la aplicación del derecho humano (ya que se trata de una vida matable), pero también a la aplicación del derecho divino (ya que es insacrificable ritualmente), permite a Agamben entender y hacernos entender la ambigüedad sobre la cual existe la vida en su dimensión de vida humana en los Estados Nacionales Modernos. Dicho autor construye este modelo de pensamiento a partir de las experiencias totalitarias por las que se pasó en el siglo XX, el nazismo, los fascismos

---

1 “(...) Foucault, ao final da *Vontade de Saber*, resume o processo através do qual, nos limiares da Idade Moderna, a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em *biopolítica*”. (AGAMBEN, 2010, p. 10-11); y Agamben cita el siguiente fragmento de Foucault: “Por milênios o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente.” (FOUCAULT, 1976, p. 127 *apud* AGAMBEN, 2010, p. 11).

y los totalitarismos<sup>2</sup>. El siguiente fragmento deja claro lo que, en este momento, me parece esencial de su punto de vista y me permite seguir adelante:

130

Se algo caracteriza, portanto, a democracia moderna em relação à clássica, é que ela se apresenta desde o início como uma reivindicação e uma liberação da *zoé*, que ela procura constantemente transformar a mesma vida nua em forma de vida e de encontrar, por assim dizer, o *bíos* da *zoé*. (...) Por trás do longo processo antagonístico que leva ao reconhecimento dos direitos e das liberdades formais está, ainda uma vez, o corpo do homem sacro com o seu duplo soberano, sua vida insacrificável e, porém, matável. Tomar consciência dessa aporia não significa desvalorizar as conquistas e as dificuldades da democracia, mas tentar de uma vez por todas compreender por que, justamente no instante em que parecia haver definitivamente triunfado sobre seus adversários e atingindo seu apogeu, ela se revelou inesperadamente incapaz de salvar de uma ruína sem precedentes aquela *zoé* a cuja liberação e felicidade havia dedicado todos seus esforços. (AGAMBEN, 2010, p. 17)

Esta ambigüedad la empieza a pensar en *La comunidad que viene*. En este libro, que curiosamente es anterior a su trilogía *Homo Sacer*, se vislumbra una alternativa de resistencia para ese ciudadano que está a merced de una lógica en la que la organización estatal lo hace vivir en la latencia del estado de excepción. De forma bastante enigmática y mediante un tipo de enunciación eminentemente filosófica, Agamben propone un concepto que busca pensar de forma heurística la comunidad no como el conjunto de una ciudadanía, sino como ‘seres cualsea’ que intentan escapar a la lógica de dominación estatal:

(...) el hecho nuevo de la política que viene es que ya no será una lucha por la conquista o el control del Estado, sino lucha entre el Estado y el no-Estado (la Humanidad), la disyunción inseparable entre las singularidades cualsea y la organización estatal. (AGAMBEN, 2006, p. 69)

El cruce de los conceptos ‘homo sacer’ y ‘cualsea’ me lleva a la lectura de las novelas *El camino a Ítaca* y *La ciudad de todos los vientos* de Carlos Liscano.

2 “Desde un punto de vista estrictamente político, fascismo y nazismo no han sido superados y vivimos aún bajo su signo.” (AGAMBEN, 2006, p. 53)

## II

La obra de Liscano está absolutamente atravesada por la experiencia de la represión estatal. Hablar de una y de otra es hablar de los últimos 50 años de la historia uruguaya. Liscano nació en 1949 y a fines de los años 60 entró al MLN, grupo armado fundado en 1963 cuyo objetivo era llevar el país a una revolución que instaurase un gobierno de izquierda. Una de las finalidades de esta organización era nacionalizar el país, que estaría siendo desnacionalizado por la entrada de intereses económicos extranjeros. Esta propuesta era heredera de ideas que venían gestándose desde comienzos del siglo XX en grupos sindicales, anarquistas e intelectuales que se enfrentaron a las fuerzas conservadoras aferradas al poder desde la Independencia.

131

El proceso de alzamiento e insurrección, que se dio en el contexto de la Revolución Cubana y de la Guerra Fría, acabó en un golpe de Estado, en 1973, que duró 12 años. Es importante resaltar, a su vez, que buena parte de la legitimidad que obtuvo la Dictadura militar se debió al argumento que expresaba la necesidad de defender la nación y el Estado de la injerencia de intereses extranjeros, en particular de la Unión Soviética y del Comunismo. En nombre de esto, se entró en un régimen de terror, donde los derechos humanos fueron violados, desapareció gente, niños fueron robados, hombres y mujeres torturados y asesinados, en fin, todo lo que ocurre en un régimen autoritario nacionalista, como lo han sido tantos a lo largo del siglo XX, como lo siguen siendo hoy muchos en todo el mundo y, la mayoría, con el apoyo militar, político y económico de aquellas que se presentan como las grandes democracias del mundo.

La obra de Liscano, desde su fundación, está marcada por una relación umbilical con la violencia de Estado que se ejerció en Uruguay sistemáticamente en el período que va de 1973 a 1985, aunque el estado de excepción haya empezado algunos años antes, a través de las llamadas Medidas Prontas de Seguridad, que están previstas en la Constitución de dicho país y que fueron utilizadas por varios gobiernos a lo largo del siglo XX. Sin embargo, entre 1968 y 1973, durante los gobiernos de Jorge Pacheco Areco y Juan María Bordaberry, se implementaron con gran recurrencia y acarrearón una represión durísima.

Además de la cárcel, otra de las consecuencias de este proceso



fue el exilio. Primero el obligatorio para muchos y, después, ya en democracia, el autoexilio, buscado por los jóvenes no solo por problemas de falta de trabajo, sino también por un problema cultural mucho más profundo del cual justamente surge una obra como la de Carlos Liscano. Éste, que permaneció preso desde un año antes de que empezara la dictadura hasta que la misma acabó, también tuvo la experiencia del exilio, ya que el mismo año en que fue puesto en libertad, junto con los últimos presos de la dictadura<sup>3</sup>, decidió irse a Suecia, donde vivió hasta 1996, año en que se radicó nuevamente en Uruguay. Por lo tanto, fue protagonista de las dos experiencias que marcaron hasta hoy más profundamente a la cultura uruguaya en los últimos 50 años: la cárcel y el exilio.

Liscano empieza a escribir durante un período de reclusión en un calabozo del Penal de Libertad (no en la celda) al que los presos llamaban “la isla”, dadas las condiciones de aislamiento y reclusión total.<sup>4</sup> En ese espacio exiguo y hediondo donde la represión del Estado hostigaba aún más cruelmente a los detenidos empieza su obra sin lápiz ni papel: “De repente, ese día de 1980, no estuve más solo. Éramos dos: yo, el que siempre había sido, y el otro, el que yo inventaba para controlar mi delirio, quien empezó en seguida a delirar por su cuenta.” (LISCANO, 25/05/2007). A principios de 1981, ya en su celda y a escondidas, iniciaría el registro de esa experiencia de escritura mental nacida en el aislamiento total y en condiciones infrahumanas. El resultado, después de varias peripecias durante años, fue la novela *La mansión del tirano* (1992), que atestigua su victoria contra la represión feroz, la tortura física y la psicológica.

De 1972, cuando tenía 23 años y la policía allana su domicilio para llevárselo preso, hasta 1996 pasan 24 años en que Liscano vive fuera de la sociedad uruguaya. La novela *La ciudad de todos los vientos* (2000a), foco de este trabajo, marca su regreso a casa y es el “cierre” de ese ciclo. Como escritor, cava en ella la posibilidad de reinstalarse en su

3 Su libro *El furgón de los locos* (2001) hace referencia a este hecho en el título y al final del mismo.

4 “La isla era el lugar donde se metía a los presos que infringían el reglamento (...). No se podía hablar nunca. No había luz, el agua para beber era racionada por los militares. (...) El agua corría por las paredes y por el suelo, el viento soplaba por un hueco a la altura del techo. Dos veces por día se abría la puerta y le entregaban al preso un plato de aluminio con comida hirviendo. A los cinco minutos lo retiraban.” (LISCANO, 2000b, p. 30)

país de origen, algo que es mucho más difícil de lo que se supone para cualquiera, pero todavía más para alguien que ha pasado por 13 años de cárcel política y 10 en un mundo tan extranjero al Uruguay como lo es Suecia. Así y todo Liscano vuelve.

Vuelve y lo hace con una novela en la que el título del primer fragmento de ella provoca ese estado de alerta necesario que el escritor parece reclamar del lector: “De la alegría de haber nacido en el país que no existe”.

Buena parte de mi generación creció con el sentimiento de que Uruguay es un país que no existe. Esto contradice y contradujo un nacionalismo histórico, forjado por generaciones anteriores en contraposición con sus dos vecinos, Argentina y Brasil, pero no solamente; también en función de la manera como se construyeron los nacionalismos desde el siglo XIX en Occidente. El concepto de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson, así como “la invención de las tradiciones” de las que habló Eric Hobsbawm son funcionales para entender el proceso que se vivió en Uruguay de forma clara a partir de los años 1870. De un origen nacional perdido en el tiempo mítico, no histórico, da cuenta el poema romántico de Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré* (1888). No obstante, de una forma muy diferente tratan la historicidad de ese origen las novelas del ciclo histórico de Eduardo Acevedo Díaz: *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y *Lanza y sable* (1914). Unas y otras constituyen las ficciones fundadoras uruguayas, según la expresión usada por Doris Sommer (2004). Dicho proceso queda atestiguado también por lo que sucedía en otras artes, como la pintura de Juan Manuel Blanes, en particular el cuadro “El juramento de los 33 orientales”, que remite de forma directa a la influencia masónica en todo este proceso. En la política y gestión del Estado, esto se plasma, por ejemplo, en los proyectos de José Pedro Varela, fundador de la enseñanza pública, laica, gratuita y obligatoria en 1877<sup>5</sup>. Se trata de un proyecto ligado fuertemente a las bases ideológicas y filosóficas establecidas por el romanticismo, pero marcadas también por el positivismo.

La generación de Liscano también comparte en buena medida esta construcción mítica de la nación, sobretodo porque la misma

---

5 Ver *El hombre de marzo. La búsqueda y El hombre de marzo. El encuentro*, de Tomás de Mattos, publicadas en Montevideo por Alfaguara en 2010 y 2013, respectivamente, dedicadas a este personaje histórico del XIX uruguayo.

se incorporó, a partir de la segunda mitad del siglo XX, como una inercia retórica que facilitaba la evocación de un origen común en una comunidad formada por un altísimo número de inmigrantes de múltiples orígenes, que llegaron al país de forma ostensiva entre 1870 y 1930; y, aunque su generación haya propuesto una versión propia de nacionalismo, en ningún momento se quiso desvincular del vínculo social con el Estado y de las mismas figuras evocadas por la tradición, de las cuales no renegó, sino que quiso adaptarlas en un nuevo relato. Para esa generación revolucionaria éstas y aquél son un valor inalienable; lo que buscaban era tomar el poder para formular dicho relato a su modo, pero aún dentro de una estructura estatal moderna. Eso se está plasmando efectivamente actualmente en Uruguay, ya que esa generación y muchos de los integrantes del MLN ocupan los cargos más altos del gobierno, empezando por la presidencia, en manos de José Mujica, ex preso político que pasó 12 años en condiciones más inhumanas que los otros presos políticos.

Hay un punto en la historia personal de Liscano que puede ser entendido como el momento en que entiende la contradicción que implica el hecho de que tanto la derecha como la izquierda se hayan tironeado los mismos símbolos de la patria. Ese punto de la historia personal de Liscano está en 1975 cuando desde dentro de la cárcel decide salir formalmente del MLN. Esto define un cambio radical que supone su deseo de convertirse en escritor y buscar un tipo de libertad que no se atiene a la que el Estado está dispuesto a otorgar, independientemente de cuál sea el tipo de Estado. Es como reacción a la tutela ideológica de éste que se puede entender el fragmento que abre la novela *La ciudad de todos los vientos*, que propone al Uruguay como “el país que no existe”. Esta manera de construir su relación con la libertad y con su país de origen es lo que me interesa en este trabajo.

### III

Una primera conclusión que se puede sacar al estudiar la novela *La ciudad de todos los vientos* es que ésta toma la forma de un ‘ser cualsea’, es decir, un ser que se desprende de la identidad que el Estado le solicita por medio de un proceso de escritura cuya intención es construir una singularidad que se desprende del bando.

Para entender lo que propongo al leer dicha novela, es necesario que se diga que lo que elige el narrador para volver e identificarse con el país son el viento, el mar y la literatura de Juan Carlos Onetti, o sea, tres elementos asociados a un origen que no están en la “lista” de símbolos nacionales del Estado.

Para volver después de 24 años de ausencia, Liscano se dedica a escribir una novela que forja una identidad particular, de resistencia, que le permita identificarse con una memoria afectiva, mucho más que con un territorio nacional o con figuras canónicas del Estado. De hecho, a lo largo de la novela, el narrador ambiguo ironiza recurrentemente sobre varias de esas figuras, en particular sobre el culto laico que se le rinde al prócer nacional José Gervasio Artigas, gesto que ya se había insinuado en *La mansión del tirano*, primera obra del autor, escrita en secreto dentro de la cárcel.<sup>6</sup>

Para intentar mostrar cómo *La ciudad de todos los vientos* se asimila a la condición del ‘cualsea’ propuesta por Agamben es necesario realizar una lectura conjunta con otra obra de Liscano y hacer una especie de arqueología del pensamiento del autor. Me refiero a *El camino a Ítaca* (1997).

Se dijo de esta novela que es la más europea de este escritor, pero no se dijo por qué. El protagonista (Vladimir) se presenta como un autoexiliado en la Europa posterior a la caída del muro de Berlín que deambula por la ciudad y observa el mundo horizontalmente, a ras del piso, en la esquina de una plaza donde elige tirarse para provocar asco a los transeúntes. Ubicado en ese espacio público donde no debate ideas, como se hacía en el ágora griego, destila una visión del mundo que podría ser la de un Vladimir Ilich Lenin desencantado, con sueños menos ambiciosos para la Humanidad, filtrados por la experiencia de extrema violencia que el siglo XX significó. Pero al terminar la lectura nos percatamos que la historia narrada por Vladimir es un sueño.

Por otro lado, en la novela apenas se menciona que su protagonista es uruguayo, lo cual deja claro su desarraigo y quizás el del escritor y el de la novela en general. ¿Habría sido esto que llevó a juzgarla como europea, cuando en realidad se puede ver, bajo la perspectiva que propongo, que es una novela uruguaya por excluir y negar lo uruguayo

6 “El otro hizo lo mejor. Treinta años en la selva. (...) ¿Qué iba a hacer si regresaba al país? Lo aburrieron. (...) Es que no quieren reconocer que fue derrotado, por más estatuas que le hagan fue completamente derrotado.” (LISCANO, 1992, p. 72).

cuando esto equivalía para tantos a cierto hueco de origen en la memoria, un trauma que *La ciudad de todos los vientos* retoma de otra manera? Y sin embargo, más allá de ser una novela uruguaya por su temática, Vladimir ya es la manifestación de una identidad ‘cualsea’, es decir, uno que no es “tal” ser, ya que “La singularidad cualsea no tiene identidad” (AGAMBEN, 2006, p. 57), lo que como veremos más adelante también la hace una novela uruguaya bajo de uno de los aspectos que rigen la manera de poder ser uruguayo hoy.

En la novela en sí, Vladimir no encuentra su patria original, homogénea y clásica (la Ítaca de Ulises) y el proceso que vive es fundamental para autocriticar una identidad burguesa (ilustrada) vinculada a un origen nacional que más que posibilitar un esclarecimiento promueve una alienación. Esta novela, según mi lectura, pone en funcionamiento un proceso de desgregarización que busca dolorosamente alcanzar la libertad que le fue negada al escritor por el Estado durante 13 años, experiencia que lo marcó transformando todo su pasado e influenciando lo que debería realizar en el futuro para seguir viviendo.

Una segunda conclusión que me gustaría proponer de la lectura de *La ciudad de todos los vientos* también se apoya en la lectura comparada con *El camino a Ítaca*. En ésta Vladimir carga con la dificultad de encontrar un lugar que pudiese ser identificado con un hogar-patria y se refugia sistemáticamente a lo largo de la novela en una escena de la *nouvelle El Pozo*, de Onetti, la escena de la barca, la cabaña y la mujer, la cual apunta a la utopía de un lugar fuera del espacio común a la sociedad establecida y representa una búsqueda de aislamiento y funcionamiento a partir de una escala de valores hecha a la medida de los personajes, quienes de lo público desean transferirse a lo estrictamente privado<sup>7</sup>.

7 Una de las veces que aparece en la novela la escena es así: “Me iba quedando dormido y empecé a entrever la vieja escena del bote que llega a la costa. (...) Es así. Yo llego en un bote, remando, a una aldea en la costa, donde hay una decena de cabañas desperdigadas. Atraco en el pequeño muelle de troncos. Amarro el bote. Hace un poco de viento, como siempre en la costa por la tarde. Me arrebujó en el abrigo, me ajusto la gorra de cuero y cargo el morral al hombro. Enseguida tomo un caminito entre los pastos, hacia la cabaña de cuya chimenea sale humo. Al llegar golpeo los pies en el porche, como siempre, para sacudirme la arena de las botas, luego entro. Hay una mujer sentada a quien nunca he conseguido verle la cara, porque está de espaldas a la puerta, mirando el fuego. Se sorprende y se da vuelta. Aquí falta siempre un trozo que no logro soñar, el momento en que ella se levanta para saludarme. Lo que sigue es así. Dejo el morral, cuelgo la gorra en el clavo detrás de la puerta y me quito las botas. Descalzo, me siento frente al fuego. La mujer me trae una bebida caliente y yo enciendo la pipa. No nos decimos nada, no es necesario. Ahí termina la escena y yo siento que eso es la paz que uno busca. Solo me falta verle la cara a la mujer (...).” (LISCANO, 1997, p. 18)

Esta Ítaca o lugar de origen buscado por Liscano fuera de lo nacional (un antiUlises), *La ciudad de todos los vientos* tampoco la construye en un lugar homogéneo e idéntico a la patria abandonada, sino que pone en funcionamiento la elaboración literaria de un territorio a habitar que asimila las características de lo que conceptualmente se puede llamar un *umbral*, el que no se restringe a la patria, aunque tampoco la excluye totalmente.

En el fragmento “Afuera” de *La comunidad que viene*, Agamben propone pensar las singularidades ‘cualsea’ como aquellas que atraen el poder de los umbrales. Éste es ese espacio indefinido y abierto que más que separar un dentro y un fuera crea un lugar intermediario y ambiguo, el cual para Agamben es vacío y yo interpreto como plausible de ser ocupado libremente. Partiendo de Kant, la oposición que propone Agamben es entre *schranke* (barrera) y *grenze*, que traduce por umbral (AGMBEN, 2006, p. 57). También Walter Benjamin había notado la importancia de esta oposición conceptual en el libro *Pasajes*; en acuerdo con lo que propone Agamben, el par conceptual aparece lexicalmente un poco desplazado, pero semánticamente idéntico. En el capítulo “Prostitución, juego” y, dentro de él, en el fragmento “Ritos de pasaje” Benjamin distingue rigurosamente entre frontera y limen. El limen (o umbral), en alemán *schwelle*, es una zona que supone cambio y transición, la cual el autor distingue de *grenze*, frontera. (BENJAMIN, 2009, p. 535)

Jeanne Marie Gagnebin ha investigado la etimología de umbral y frontera y ayuda a entender que:

Com efeito, limite, fronteira, *Grenze* vem do latim *limes, limitis*, um substantivo masculino, “caminho que borda um domínio”, daí limitar, limitação, delimitação; enquanto limiar, soleira, *schwelle* deriva de *limen, liminis*, um substantivo neutro, *seuil, linteau*, a viga ou o lintel que sustenta as paredes de uma porta. (GAGNEBIAN, 2010, p. 14)

Estos dos términos, en última instancia, pueden ser aplicados a una misma realidad tangible del mundo y de ahí puede derivar la posible confusión semántica. Al usar uno u otro, lo que cambia es la mirada y la concepción que nos hacemos de dicha realidad. Lo cierto es que en español el vocablo limen es poco usado en favor de su sinónimo umbral, que, etimológicamente, deriva de lumbral, que a su vez viene

del latín *liminaris*, pero influenciado también por *lumen*. Frontera, a su vez, deriva del latín *fronte*, que aún existe en español como una forma desusada de frente. Ambos términos no son usados en nuestro idioma de la misma forma y esto está anclado en un valor semántico disconforme en la tradición. Para un hablante de español, en la frontera se está de un lado o del otro y en el umbral se puede permanecer, es decir que éste designa un espacio de transición que admite un tiempo mucho más lento que aquel que demoramos para atravesar una línea fronteriza. Por otro lado, este tiempo y este pasaje suponen una transformación del sujeto. Mientras tanto, en una concepción clásica de frontera, al atravesarla, el cambio se percibe más en el otro que en uno. Asociar la experiencia de lo nacional a una realidad de umbral por oposición a frontera (barrera) significa ansiar una relación con el Estado menos conservadora, más abierta y tolerante con la diferencia.

Concretamente, lo que propongo a partir del proceso de lectura que va de *El camino a Ítaca* a *La ciudad de todos los vientos* puede ser entendido como el deseo de permanecer en un umbral e imaginar la posibilidad de un Estado, el uruguayo, que atrae para sí la condición de ‘cualsea’ y abdica de su condición de Estado Nacional Moderno, con toda la carga de violencia que eso supuso y supone, pues la memoria es algo que se da en el presente. Si esto significa, por un lado, desmontar la manera oficial como el Estado se organizó a partir de sus figuras emblemáticas como José Gervasio Artigas, es cierto que, por otro lado, la propia historia del territorio uruguayo favorece esa condición de umbral porque la misma corresponde a una característica real de dicho territorio desde siempre, el cual históricamente careció de fronteras estables; más que eso: siempre fue, en realidad, un territorio que desafió el concepto de frontera como línea divisoria porque asumía tal característica en toda la extensión de su geografía, funcionando como una zona intermediaria que abarcó desde el sur de Río Grande del Sur hasta el río Uruguay y las costas del Atlántico y del Río de la Plata.

Es a su vez bastante evidente que este pasado aún marca la cultura local del punto de vista de su configuración cultural. Si oficialmente se ha luchado desde el siglo XIX contra un imaginario en el que los límites territoriales y culturales no eran muy definidos para fortalecer la idea de unidad indivisible, también es cierto que en el Uruguay actual todavía se vive el dilema de la identidad como diferencia absoluta enfrentada a otra identidad, espejada en “lo mismo” que está del otro lado de la

línea demarcadora fronteriza actual, ya sea al norte o al oeste del país. Uruguay pertenece innegablemente a una región macro ocupada por comunidades que pertenecen a tres soberanías diferentes, aunque la fluidez y la permeabilidad en esa región que se engloba bajo el nombre de pampa es algo innegable en la cual el territorio uruguayo es la porción central de esa extensión, hecho que lo ha convertido desde el principio en un lapso geográfico indefinido que aún hoy ora flirtea con su autonomía, ora se ve como parte de un conjunto mucho mayor.

Es en el seno de esta realidad que se puede imaginar a Uruguay como un país que reúne potencialmente las condiciones necesarias para proponerlo como ‘cualsea’, o sea, un Estado que pueda soñarse en su condición de no-Estado. Sin duda esta condición de base posibilita una novela como *La ciudad de todos los vientos* y más recientemente una novela como *La vista desde el puente* (SANCHIZ, 2011), que imagina la historia uruguaya a partir de una ucronía cuyo punto Jumbar<sup>8</sup> es la batalla de Tacuarembó, en 1820<sup>9</sup>. Evidentemente, para un ‘ser cualsea’ el pertenecer a un Estado “así” no es un problema, sino una ventaja, porque se convierte en un espacio de libertad.

Para Liscano escribir una novela como *La ciudad de todos los vientos*, si se la lee en este contexto, tiene una función catártica en relación a la catástrofe individual que significaron los 13 años de reclusión en condiciones inhumanas a manos de los defensores de los valores del Estado nacional uruguayo. En resumidas cuentas, su artificio literario puede consistir, al presentar al Uruguay como “el país que no existe”, en disolver al máximo el carácter opresor de dicho Estado, el cual conoció en su propia piel. Al mismo tiempo, esto aplana el camino para erigir en su territorio un lugar imaginario a la medida del autor en el que la escritura literaria y la obra de Juan Carlos Onetti juegan un papel fundamental.

Después de *El camino a Ítaca*, que caracteriza el encierro en un callejón sin salida, ya que Vladimir no podía integrarse en Europa, pero tampoco podía volver a su país, por no reconocerlo como suyo,

8 En honor a John Barr, personaje de un relato de Jack Williamson, conocido como el decano de la Ciencia Ficción.

9 Esta batalla es decisiva porque Artigas pierde contra el Imperio del Brasil, que contó con el apoyo de otros caudillos orientales enemigos de Artigas, y la derrota lo obliga a exiliarse en Paraguay hasta su muerte, 30 años después, determinando en 1825 una salida diplomática que, con la intervención inglesa, dará nacimiento al Estado uruguayo como República independiente.



*La ciudad de todos los vientos* y el regreso de Liscano a Uruguay (uno es función del otro) se construyen sobre ese imaginario de territorio liminar. En el poema “La utopía del lugar” Liscano es bastante explícito en relación a esto:

Este país no está mal. Simplemente no está hecho porque en este sitio no se puede construir un país. Entonces, estamos en el país que no existe, donde reside la Utopía [...] Yo me fui diez años y volví porque quería vivir en la Utopía. (LISCANO, 2002, p. 50).

Este poema permite entender el proceso que significa la construcción de la novela en cuestión.

#### IV

En los fragmentos que componen *La ciudad de todos los vientos* Liscano va tejiendo un espacio laxo y flexible donde pueda asentarse nuevamente como uruguayo, pero de una manera nueva.

A lo largo de la novela hay varios elementos que se constituyen en un mapa fragmentado de la memoria afectiva de Liscano, sobre la cual yergue la estructura general y el regreso biográfico. Esos tópicos se presentan como puntos aparentemente aislados en el falso (no verdadero) y ficticio (creativo, aunque real) caos de la novela, pero, al ser ligados, revelan una toma de posición discursiva que oscila entre el rechazo y la aceptación de segmentos de la cultura nacional uruguaya. Retazos de referencias históricas y literarias van siendo diseminados como minas terrestres bajo la superficie del texto, los cuales corresponden a jirones de voces que hacen mención a obras del canon histórico y literario, que la lectura atenta acciona. A medida que la novela avanza, estos fragmentos surgen sin preámbulos ni comentarios posteriores, dejando al lector la tarea de decidir cuándo se trata de parodias e ironías o cuándo Liscano se identifica con ellas y las reivindica para tallar los contornos del país al cual quiere volver.

Las menciones que corresponden a este último caso son casi todas literarias y no se restringen al acervo de autores y obras uruguayas. De hecho, a lo largo de la novela aparecen citados de forma explícita *Esperando Godot* (LISCANO, 2000a, p. 67), el cuento de Felisberto Hernández “Nadie encendía las lámparas” – que al narrador le gustaría que fuese el nombre de una calle que sustituyese otros, como General

Rivera, General Artigas, General San Martín o General O'Higgins (Ídem, p. 68) –, Lautréamont, Laforgue y Supervielle (Ídem, p. 73), Mario Benedetti (Ídem, p. 79), Dino Buzzati, influencia fundamental en la formación de Liscano como escritor (Ídem, p. 141), Lezama Lima y Hemingway (Ídem, p. 144). Pero el elegido entre todos es Juan Carlos Onetti, citado a través de la mención de los personajes Díaz Grey (LISCANO, 2000a, p. 61) y Swedenborg (Ídem, p.144), así como a través de la referencia explícita al título de la novela donde esos personajes aparecen, *La vida breve* (Ídem, p.144), además de dos alusiones indirectas a su obra: una escena de esta novela que tiene su doble en *La ciudad de todos los vientos* (Ídem, p. 145) y la evocación del cuento "Un sueño realizado", insinuada a través de la atmósfera del penúltimo capítulo de *La ciudad de todos los vientos*, cuyo título es "El teatro que no existe" (Ídem, p. 191-197).

Este compendio cuantitativo permite insistir en la opción radical por la literatura que hizo que Liscano cambiase muchas convicciones que lo llevaron al destino de los 13 años preso. Lo que intento demostrar es que dicha convicción no solo le salva la vida en "la isla", sino que también le permite volver a su tierra natal después de 24 años de ausencia.

Entrelazados a la influencia de Onetti, la novela termina haciendo hincapié en el viento y el mar. Liscano elige elementos de la naturaleza que marcan lo cotidiano en Montevideo y que le permiten reconocer su lugar de origen, así como anhelarlo nuevamente. De hecho, la novela deja a C y a Liscano (sus narradores) a orillas del mar donde siempre sopla el viento:

Cuando amanece cruzo la calle y me tiro en la Plaza España, al pie de la estatua de Isabel la Católica. Prendo un cigarrillo. Sigo corriendo en la imaginación. (...) Aquí estoy. (...) El mar se expande ante mí. Misterioso mar que es un río. Agua. Cantidades inconmensurables de agua marrón ahí delante. (LISCANO, 2000a, p. 200-203)

En este caso, una vez más se puede trazar un paralelismo entre *La ciudad de todos los vientos* y *El camino a Ítaca*. El narrador-personaje de aquella acaba en una plaza, como Vladimir, pero esta vez en Montevideo. Ambos terminan en las mismas condiciones y buscan la libertad en el comportamiento incivilizado del mendigo, de aquel que nada posee, como cuando todo empezó en la cárcel de Libertad, a solas con la literatura, experiencia que desemboca en la novela *La mansión*

*del tirano* (1992). Pero en *La ciudad de todos los vientos*, de manera diferente de lo que ocurre en *El camino a Ítaca*, el contacto del cuerpo de C y de Liscano con el suelo de Montevideo significa la certeza de haber regresado, algo de lo cual da testimonio la *zoé* del escritor y no su *bíos*. Este estar frente al mar para sentirse en casa es fundamental como lo atesta la pregunta enfática del poema “Mañana empieza el mundo”: “Ya vuelto a casa, el que se fue no reconoce los lugares. (...) El cielo tan ajeno, las palabras que no entiende. ¿Esto buscabas?, se dice. Nada importa, solo que hubiera mar. ¿Dónde está el mar, *mi mar*?” (LISCANO, 1995, p.70, subrayado del autor).

El último elemento fundamental que me interesa analizar es el viento, que significativamente aparece en el título de la novela. Si bien es un dato objetivo de la Montevideo geográfica, expuesta a las ráfagas constantes que vienen del sur del continente, se lo puede analizar también como un dato literario intrínsecamente ligado a un regreso imaginario si se piensa en el primer libro que publicó Juan Carlos Onetti después de cinco años de exilio en Madrid. Me refiero a la novela *Dejemos hablar al viento* (ONETTI, 1979), la cual es importante porque también significó la vuelta de Onetti a casa, pero una vuelta radicalmente literaria, ya que eligió vivir en Madrid hasta la muerte, sin ni siquiera volver a visitar Uruguay, incluso en democracia, después de 1985. En esa novela la ciudad imaginaria Santa María que el autor construyó a lo largo de su obra es incendiada – aunque después sea reconstruida en obras posteriores – y Onetti cuenta que para volver a escribir lejos del Río de la Plata precisó romper con él, destruyendo su propia ciudad literaria, que mucho tenía de la propia Montevideo, como se lo dice en una entrevista a María Esther Gilio:

Para mí Montevideo es una ciudad fantasma. [Santa María es] Una ciudad más real que Montevideo. (...) Si Santa María fuera una ciudad real yo no tendría otra salida que crear una ciudad melancólica con mar y viento a la que llamaría ‘Montevideo’. (GILIO, 2009, p.73).

El viento es también algo esencial en el último capítulo – Por fin, el viento – de esta novela de “regreso” de Onetti. En él, el personaje Medina, en la noche cerrada de un cuarto de hotel de Santa María, ve el resplandor del incendio devastador que se acerca a la ciudad que Onetti decide destruir:

Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor

en el vidrio, casi insoportable. Temblaba sin resistirse, víctima de un extraño miedo, del siempre decepcionante final de la aventura. 'Esto lo quise durante años, para esto volví'. (ONETTI, 1999, p.46).

Hay un paralelismo que se puede establecer entre este final y el que Liscano construye en su "novela de regreso" a Montevideo, como lo prueban las últimas palabras de la misma: "Qué me importa la novela. Era sólo esto lo que necesitaba, dormirme cara al sol, a esperar el próximo milenio, en la Ciudad de todos los vientos. Y ahora sí, la vida puede comenzar." (LISCANO, 2000a, p. 204).

## V

143

Para volver a casa después de 13 años de cárcel política y diez de autoexilio Carlos Liscano organiza su regreso en *La ciudad de todos los vientos*, aunque los tanteos por encontrar su lugar de origen ya hubieran empezado en *El camino a Ítaca*. Para asentarse de nuevo en su tierra precisaba que ésta le diese la garantía más importante que reclama aquel que ha vivido encerrado primero en una celda y luego en su obra: la libertad. Escribir *La ciudad de todos los vientos* le permite forjar un nuevo imaginario que diside de la versión oficial de la historia. Leo esta novela como una tomada de posición y de palabra que se opone a la manera como el Estado nacional soberano uruguayo ha sido construido discursivamente desde su fundación. A su vez, como es necesario reconocer que no es posible desvincularse por completo de la fuerza de gravedad que emana de lo nacional y negarlo categóricamente, la novela de Liscano permite pensar en la posibilidad de hacerlo funcionar en un espacio liminar abierto a la diferencia, lo que supone una forma menos opresora y amenazadora de esta institucionalización. *La ciudad de todos los vientos* funciona, así, como catarsis – en el sentido purificador y transformador del término – para un regreso que hoy, 17 años después, podemos decir con satisfacción que ha sido exitoso no solo para el Liscano autor (el escritor), sino también para el ser humano que armó su vida y su obra (el otro).

## BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo. *Planeta sin boca*. Montevideo: Trilce, 2004.

ADORNO & HORKHEIMER. Reimp. 1985. *Dialéctico do esclarecimento*. Tradução Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas, Claudio da Rocca, Ester Quirós. Valencia: Pre-textos, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GAGNEBIN, J. Marie. Entre a vida e a morte. In OTTE, George *et al. Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GILIO, María. Esther. *Estás acá para creerme*. Entrevistas con Onetti. Montevideo: Cal y Canto, 2009.

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

LISCANO, Carlos. *Miscellanea observata*. Montevideo: Cal y Canto, 1995.

LISCANO, Carlos. *El camino a Ítaca*. [1994] Montevideo: Cal y Canto, 1997.

LISCANO, Carlos. *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo: Planeta, 2000a. LISCANO, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000b.

LISCANO, Carlos. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.

LISCANO, Carlos. L'eternelle nostalgie du livre manquant, par Carlos Liscano. Trad. Jean-Marie Saint-Lu. *LeMonde.fr*, 25/05/2007.

MARTINS, Maria Helena. *Fronteiras culturais*. Brasil, Uruguai, Argentina. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2002.

ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Madrid: Espasa, 1999.

SANCHIZ, Ramiro. *La vista desde el puente*. Montevideo: Estuario, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006. SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: Os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves; Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.