La libreta negra de Carlos Liscano

Experiencia, trazo, enceguecimiento

Selomar Claudio Borges
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Una decisión radical: ser escritor. Radical por las implicaciones que tal elección supone con respecto a la vida de aquel que no satisfecho tan solo en escribir esporádicamente lo hará como centro de la experiencia y, ¿por qué no?, de la existencia. Carlos Liscano decide ser escritor en condiciones radicales, ya preso durante años. Lo acompaña la pérdida y la falta; también el silencio, la soledad. Además, está el trazo de la escritura que lo impele a trabajar con la experiencia y la inexperiencia.

Aún en la cárcel, Liscano se propone realizar algunos trabajos manuales. Los dibujos todavía no hacen parte de su producción creativa, con excepción de algunas formas geométricas que fabricaba para los compañeros de la cárcel. Me cuenta, en una entrevista que le hice en enero de 2015 que el interés por las artes plásticas ya existía previamente a la cárcel. Antes de caer preso le interesaba el arte abstracto, por ejemplo, visión que cambia drásticamente más tarde. Me dice que incluso llegó a sentir enorme rechazo por el arte abstracto. Decide entonces que la figura humana tiene que estar presente, como que a tener una cara. En la cárcel, a despecho de las obvias privaciones del espectro cultural y artístico, consigue, a través de los libros, apreciar algunas reproducciones de pinturas. O sea, desde allá proyecta algo que muchos años después se concretiza cuando se pone a trabajar con el arte de dibujar.

Ya libre, en Suecia donde vivió durante casi diez años, junto a su producción literaria[1] desarrolla proyectos paralelos con las artes plásticas –o, como quiero tratar más adelante, proyectos transversales, contaminados y contaminantes unos a otros –. Allí estarán, por ejemplo, sus trabajos con alambres. Pero también los dibujos. En principio, el interés por las historietas. Me relata que se portó como un ávido estudiante de historietas: lecturas, visitas a museos, conversaciones con dibujantes; llevó dos años

[1] Allí pasará en limpio los manuscritos de la cárcel y publicará varios libros.

estudiando. Como lo hace con la escritura, por esos tiempos reflexiona sobre el universo de los dibujos e historietas, incluso reflexiona sobre la reflexión que emerge de esta inmersión. Surge la pasión por la complejidad de ese mundo. Demora un poco a que le dé forma para una publicación. De vuelta a Uruguay, publica en 2003 *Soy el tarumba les presento es al ñudo empujar. Monólogo de mi socio carlos liscano*. Es, claro, un libro con historietas.

En 2006 sale *Nulla dies sine linea*, nuevamente una compilación de dibujos con personajes que manifiestan el deseo de bocas hablantes, como sugieren los textos dentro de los *globos*. La *Libreta negra*, de 2011, libro de dibujos que propongo analizar más detenidamente en este libro, rompe con la relación dibujo-texto o texto-dibujo, característica muy fuerte en las demás publicaciones. Además, en sus más recientes libros de dibujos, los textos acompañan los dibujos a modo de relato, así los *globos* dan lugar a la escritura libre que comenta, reflexiona, cuenta. A veces, la escritura se da casi en forma didascálica. Es el caso de los libros últimos, del año 2014, *La libreta de cuero* y *Viaje a la noche*. Abunda en ellos la escritura paralela, también cierta unidad como historia narrada. Es posible proponer una mirada de estos libros como retrato de experiencias cotidianas, de reflexiones sobre el lenguaje y el arte, incluso de experiencias íntimas o de autorretrato. Y además, pensarlos desde un discurso que parte de los contornos de los dibujos. Así se presenta la cuestión de la *leyenda*, o aún, como gozo reflexionante, la cuestión de los *parerga*. Los *parerga*, según Derrida (2001), son notas, sean de pie de página, en un final de capítulo, o entre paréntesis, en fin, frases que atraviesan el discurso pero que no anuncian un significado completo con relación al texto mencionado.

Liscano afirma que sus dibujos son una continuación de la reflexión sobre la escritura. Además, "traté de contar historias sin palabras", dice, pero con el dibujo en función de un texto. Incluso la historia de nacimiento de ambas producciones, escritura y dibujo, se asemeja. Liscano me dice que empezó con los dibujos sin tantas pretensiones, como cuando daba los primeros pasos con la escritura. La escritura con el tiempo se tornó una actividad seria, pesada. Y si antes desechaba mucho de lo que dibujaba, ahora posee un archivo, libros publicados con sus dibujos, exposiciones.

Muchas veces trabaja en libretas regaladas por amigos. Al dibujar en ellas, busca cierta unidad. Si el pensamiento, la imaginación, el lenguaje, son fragmentarios, y un dibujo es un fragmento, una libreta que los junte pretende dar la idea de pedazos que se unen. Me comenta que una vez destacó de un cuaderno los dibujos que hacía en ese momento y se puso a armarlos en una secuencia, a formar un todo para ver la totalidad.

A Liscano, por lo tanto, no le interesa hacer un dibujo, sino una serie. Para él dibujar en una libreta es como escribir un libro, tiene una continuidad, un nudo, un asunto. Y claramente lo comprobamos en *La libreta de cuero*, de 2014, que se constituye de *apuntes para la vida del señor L, copista*. Una historia con personajes, con narración, que se puede fácilmente relacionar con alguna de las series de su obra literaria. De hecho, posteriormente, esta historia pasa a ser pura escritura como parte del libro *El escritor indolente*.

Lo mismo sucede con *Viaje a la noche*, también de 2014. Dibujos y escritura se unen a partir de San Juan de la Cruz, a quien dedica el epígrafe: "¡O noche amable más que la alborada!" En este libro de dibujos y escritura se cuenta la noche y se cuenta en la noche y, una vez más, se exponen reflexiones y fragmentos de la historia de Hans, personaje itinerante en la obra de Liscano, protagonista de su primera novela *La mansión del tirano*, escrita en la cárcel.

Estando todavía en la cárcel Liscano conoce el trabajo de Jean Dubuffet, lo que seguramente le impactó, con su trazo simple, en la producción de autorretratos. Pasa a interesarle el arte pequeño, me cuenta, el *art brut*, como ya lo había percibido Ignacio Bajter en su texto *El orden del sirviente. Un archivo pese a todo*. Le atrae el arte de "los sin formación". Además, Liscano, en cuanto a la simplificación se refiere, usa la pintura y el trazado "a veces al estilo Kafka, otras como algunos esperpentos de Grosz [. . .]" (BAJTER, 2013, p. 39). Eso provoca la idea de que las pequeñas historias son contadas *para sí* o *de sí* de forma directa, árida. Movimientos constantes que, de alguna manera, atraviesan también todos sus escritos.

Fernando Loustaunau considera:

> Liscano televisa con la palabra y en su obra plástica está la palabra. Estos dibujos, estos borrones, estos diseños, estos borradores, estas manchas, estas piezas de arte mínimas, son un corpus coherente. Pueden desdoblarse y leerse independientemente de la obra literaria de Liscano. Y son más que satisfactorias actuando autónomas. Pero son más completas, en el sentido más ambicioso del término, si podemos insertarlas en el marco general de un artista-escritor.(LOUSTAUNAU, 2013, p. 200.)

Por su parte, Liliana Reales apropiándose del concepto de *atlas* de Didi-Huberman comenta acerca de la obra de Liscano:

> No es fácil montar la historia literaria de Liscano, que se esboza casi como aquel pequeño pero delirante 'Atlas' que un día Liscano (o su Otro) soñó y que podrían permitir remontar un cierto pasado y encontrar tal vez nuevos aportes para leer nuestra literatura del presente [. . .] la obra de Liscano es un ambicioso tramado que lee e interviene en algunas de las transformaciones culturales y políticas pasadas, y que, a su modo, se abre al devenir, en la misma medida en que estimula una actividad productora de asociaciones. (REALES, 2013, p. 13.)

Por lo tanto cuando nos acercamos a la obra de Liscano vemos un tramado de piezas que se entrecruzan. Piezas de otros, piezas de su propia obra, y que retornan como un fragmento de reflexión que comenta y renueva la misma producción. También fragmentos de la reflexión sobre el acto de crear, sobre el ser artista. Por eso los dibujos, además de proponer contar una historia, trabajan como si fueran un diario. Por veces, con anotaciones dispersas y aparentemente inconexas, reflejando aquel *atlas* delirante.

Me llama la atención entre los varios trabajos de dibujos publicados por Liscano uno que se aleja del sentido de aquellos dibujos que quieren contar *una* historia como unidad. Se trata de *La libreta negra*, por su valor de contar *la* historia en fragmentos, como un diario reflexivo con la mirada en variadas facetas. En este trabajo, a diferencia de los otros, el texto que acompaña el dibujo es mínimo, de los 69 dibujos, 50 son solo imagen, y me interesa cotejar aquí los autorretratos.

La *libreta negra* es un conjunto que, disimuladamente, en principio aparenta una dispersión de dibujos hechos en hojas no sueltas. Ellos fueran producidos entre los años 2003 y 2008 y publicados en 2011. No obstante su heterogeneidad, ese *corpus* nos abre la posibilidad de aproximarlo a algunas consideraciones de importantes pensadores, algunos de los cuales queremos aquí llamar al diálogo, dos en especial.

La imagen, como se sabe, aunque no está de más recordarlo, ha sido una preocupación constante de filósofos, escritores y pensadores desde siempre, y con un entusiasmo muy particular sigue siendo temática constante de importantes investigaciones.

Derrida en una serie de textos compilados y publicados en Florianópolis bajo el título *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*, y más específicamente en una conferencia hasta entonces inédita proferida en la Escuela Superior de Arte de Le Havre en 1991, que en la publicación referida recibe el título de "Com o desígnio, o desenho", trata, entre otros temas, sobre una suerte de *experiencia de enceguecimiento* que el dibujo propicia. No solo el dibujo, sino también el acto de dibujar, puesto que en cierta medida, al hacerlo, expone y oculta.

No distante, en Didi-Huberman la imagen es una impresión, un rastro, un trazo visual del tiempo, algo que recuerda que una imagen *bien mirada* es una experiencia que desconcierta, por el quiebre en la capacidad de dar sentido. Podemos sugerir, por lo tanto, que junto a un silencio que se hace presente en esa experiencia, reside una cierta ceguera.

En el caso de Liscano no se trata de pura metáfora si opinamos que sigue a tientas con las manos en la oscuridad, recorriendo las líneas y saltando en los espacios para componer los dibujos que rellenarán otros espacios de un cuerpo que se quiere único –una libreta–, en un *corpus* inconstante que es *La libreta negra*[2].

Desde los dibujos de la *libreta* se puede considerar supuestamente una cadena más o menos definida que sugiere valor de sentido. Es lo que Derrida llama la orientación de un *designio*, o sea de que nos vemos obligados a pensar necesariamente en un sentido o en una finalidad de lo que vemos como forma o figura, o sea, aquello que pretendidamente cualquier dibujo sugiere: el deseo de seguir hacia una *interpretación*. No obstante, Derrida dice, acorde con todo el pensamiento sobre el rastro que él exhaustivamente ha tratado en su obra, que en el fondo el trazo "da todo a ver, pero no es visto". Además, dice que en cierta medida el propio dibujante se siente ciego cuando dibuja. O sea, aunque vea, la misma experiencia del dibujo es una experiencia de enceguecimiento (DERRIDA, 2012).

[2] A partir de aquí la llamaremos simplemente *libreta*.

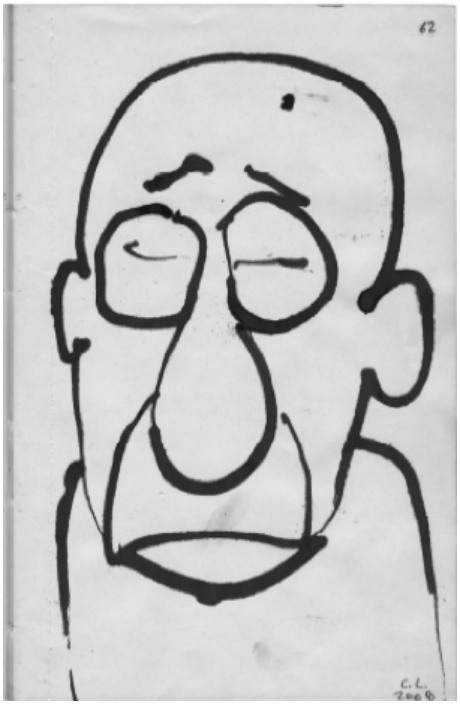


Figura 1 – *ojos enceguecidos*. Carlos Liscano, dibujo 62, *La libreta negra*

Por eso, si se desea pensar en el dibujo como experiencia de enceguecimiento, no se debe sucumbir a la facilidad de la creencia del significado unívoco, sino antes percibir el significante, o mejor, como expresa Derrida, el *insignificante*, el trazo. No obstante, consideremos detenidamente lo que piensa Derrida al proponer el dibujo como significado en sí mismo, y también lo que desborda del dibujo, hasta permitir un discurso, aunque especulativo. Por eso es tan importante el *entorno* del trazado. También su marco, sus bordes. Incluso su fondo. No sin motivos Jean-Luc Nancy (2003) indica que la imagen "es destacada de un fondo", ella es recortada de un fondo: "El recorte hace los bordes, donde la imagen se encuadra."

Recordemos que el trazo da todo a ver, pero no es visto, o "da a ver sin darse a ver" (DERRIDA, 2012, p. 166). Al trazar, se trabaja con los ojos, pero no se ve el trazo dibujado hasta que esté dibujado. Es como caminar en el camino sin ver el camino que falta, poco se ve de lo que está siendo recorrido, pero se percibe el propio caminar. Es la imagen del ciego, ya que es el trazar en enceguecimiento que pide ayuda a las manos, o sea, que se pongan las manos en frente, como para auxiliar en el trayecto previamente pensado, el que no se deja ver en el momento. El dibujante es de algún modo ciego por ser sorprendido por el propio trazo al que recurre, es un vidente, un visionario.

El hecho de que Liscano comente que los dibujos de la *libreta* comienzan a partir de manchas hechas con un cuentagotas, confirman la idea de trabajo de ciego. Sin



Figura 2 – *a alteridade, o especular.* Carlos Liscano, dibujo 37, *La libreta negra*

embargo, no solo el contexto contribuye a que tracemos tales reflexiones. No solo el entorno a lo dibujado, ni lo que está fuera de él. En los trazados en donde visualizamos figuras humanas fantasmáticas, los ojos dibujados son ojos mirados, no ojos videntes (figura 1). Ojos enceguecidos. A veces, ojos cerrados. Pensemos en la experiencia de enceguecimiento en el dibujar y en el dibujo, también como reflejo especular.

Dice Derrida que cuando vemos ojos, vemos ojos videntes, ojos que nos ven. Por lo tanto, no vemos los ojos, los vemos mirándonos. Lógicamente está establecido el diálogo con Didi-Huberman en, por ejemplo, *Lo que vemos, lo que nos mira*, de ahí la frase que resuena: "Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira." (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 13.) Tal cual es la experiencia de intercambiar miradas con todo el constreñimiento que eso implica: vemos al otro viendo y no vemos sus ojos. Lo que no se da con los ojos de un ciego, ya que al paso que no ven, los vemos como ojos o como objetos.

En los dibujos en que Liscano retrata, aparentemente, experiencias muy suyas por medio de lo que parecen autorretratos, los ojos no verían sus propios ojos, a menos que se sitúe delante de un espejo. El espejo puede ser representado por el propio rostro dibujado (figura 2).

Y frente a un espejo, ¿quién miraría a quién? ¿Se está viendo o se está mirando viendo? Se puede estar aun en la posición de espectador en ese tipo de situación, por eso Derrida apunta que al ocupar el lugar del espejo lo volvemos de algún modo opaco al impedirle o prohibirle reflejar la propia imagen. Dice que a partir de esto somos la condición de la reflexión, la posibilidad de su reflexión y la condición de imposibilidad de su reflexión. Como si fuera una experiencia en nosotros. Por lo tanto, el dibujante se asemeja a alguien que tiene los ojos perforados por el otro, por aquel a quien él muestra o a quien él se muestra (DERRIDA, 2012).

En una especie de introducción o prólogo de *La libreta negra* leemos el comentario de Liscano acerca de la forma y su contenido:

> Son 128 páginas, usadas solo en el anverso, con imágenes que no tienen unidad, ni manifiesta ni escondida. Creo que sí muestran una evolución visible que va de lo oscuro hacia el humor y las cosas pequeñas. Una etapa en que en mi vida ocurrieron muchos cambios. Dejé un apartamento para vivir en el campo, me convencí definitivamente de que el trabajo manual es muy importante para mí, pasé a ser dueño de tres perros, creí que había llegado el momento de retirarme de todo y dedicarme a contemplar lo pequeño. (LISCANO, 2011a.)

Sus comentarios, intencionalmente o no, inducen a una lectura de sus dibujos, delinean cierta dirección. En el instante en que de algún modo glosan, anticipan una interpretación, y acaban, por lo tanto, limitando o definiendo, más o menos, lo que es intrínseco a lo dibujado. Podríamos, bajo esa influencia, leer con ojos de perros, de campo, de mundo pequeño. También sugieren, así, lo que les es extrínseco. Y lo paradójico es que, por otra parte, el mismo acontecimiento puede desestabilizar la lectura.

En los dibujos de la *libreta* las fechas o años impresos sugieren la estructura de *diario*. Y no solo la forma, sino también el contexto y su contaminación: el conjunto, el soporte. Es una especie de libreta usada de hecho unos dos años después de haberla recibido como regalo. Cuenta Liscano:

> [...] me puse a llenarla con manchas de tinta negra para lo que usé un cuentagotas [...] Luego seguí con pincel y pluma; un día introduje manchas de acrílico y continué recurriendo a ella de vez en cuando. A veces pasaban meses entre una visita y otra [...] En 2009 mi vida volvió a cambiar, pero lo otro es ya definitivo: el campo, los perros, el trabajo manual. *La libreta negra* es ahora una especie de diario personal, me recuerda lo que hice, en qué estaba, qué me interesaba en aquellos días. (LISCANO, 2011a.)

Lo que hace Liscano en la *libreta*, a despecho del trazo subjetivo y de diálogo consigo mismo, es también un *decir a un interlocutor*.

Didi-Huberman alude en *Cuando las imágenes toman posición* (2008) al *Diario de trabajo* de Brecht, donde dice que en él el escritor alemán trabaja con imágenes, formas, poemas, en fin, con escrituras, como forma de registrar la Guerra del Pacífico, dándole forma a un material histórico-personal por medio de montajes temporales y reminiscencias. Considera Didi-Huberman que para Brecht esas imágenes de guerra solicitan las reminiscencias propias, imágenes de sus experiencias durante la Primera Guerra. Trabajaba Brecht con el epigrama, como con lo ya muerto, o las formas en que el muerto se ofrece *ante nuestros ojos*. Pero también, fundamentalmente, el epigrama se caracteriza por "manejar juntos *simplicidad y variación*". De ahí la relación que

busco aquí al recordar a Brecht por medio del pensador francés, ya que advertimos que Liscano, que dicho sea de paso ha sido lector de Brecht, hace uso en sus dibujos de una mezcla de distanciamiento brechtiano y de la aproximación de su propia historia. Y similar, por así decirlo, es lo que Didi-Huberman ya había notado en Brecht: "Distanciar es saber manipular el material visual y narrativo como un *montaje de citas* que hacen referencia a la historia real [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 78), lo que Brecht llamaba de *arte de historización*.

En *La libreta negra* los dibujos aparecen callados –si es que eso es posible–,parecen estar acompañados de una voz narradora, pero sus bocas no se mueven (no hay *globos* como en algunos libros suyos de dibujos). A su vez, esperan provocar el habla. Insinúan la experiencia personal y el trabajo. Pero si nada dicen, ¿de dónde proviene el discurso? También el discurso puede darse a través de la experiencia de un ciego, puesto que el habla es ciega, y como declara Derrida: la propia palabra es ciega. La experiencia de la palabra es que jamás ve, sino que es escuchada, aún cuando la leemos, puesto que bajo su forma escrita sola hay palabra en la medida en que ella es escuchada sin ser vista, dice. Así que la experiencia de enceguecimiento es la experiencia de la palabra en acción en el dibujo o a propósito del dibujo.

Por otra parte, la experiencia del habla requiere la presencia, está del lado del *logos*, dándose en la experiencia como es entendida por el sentido común: como vivencia, próxima a la vida presenciada en el presente. Ese es un entendimiento de experiencia que no es el que tiene Derrida, o sea, con el sentido histórico, sin riesgo, en el cual se prevé su trayecto y su comienzo. No es sino la experiencia la que presume el peligro. Es travesía, viaje, movimiento. Justo está la noción de rastro que para Derrida es la propia experiencia, donde nada en ella se resume al presente vivo y donde cada presente vivo es estructurado como presente por medio de la remisión al otro o a otra cosa, como rastro de alguna cosa otra. Como *remisión-a*. Así que para él, a partir de este punto de vista, como que no hay límite, todo es rastro. (DERRIDA, 2012).

En la travesía del trazo hay un desplazamiento en el espacio. Y en ese sentido, Derrida piensa en la experiencia del ciego que atraviesa el espacio sin ver, poniendo las manos adelante para avanzar, algo que el dibujante hace de modo análogo al operar en un trayecto que no ve en el momento inmediato. Pensamiento que el filósofo franco-argelino conceptualizó con la noción de *différance*[3].

Sin embargo, llama la atención la conveniencia de la semejanza, dice Nancy, en una "tracción y atracción de *mesmidad*". Por eso es interesante en *La libreta negra* la recurrencia del contorno del rostro, del contorno de un rostro otro. El rostro que se mira como esbozo especular. También el rostro en relación con un otro que se muestra a partir de la duda de quién es el *yo* y quién es el *otro* (figura 3).

No es exagerado hacer referencia a que tal imagen especular proyectada nos recuerda el libro de Liscano *El escritor y el otro*, texto publicado en 2007. Especie de narrativa amnésica, texto indefinido entre novela, diario, ensayo. Se expone un individuo de

[3] Ver por ejemplo Derrida en "La *différance*", conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía en 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Societé française de philosophie* (jul.-set. 1968) y en *Thorie d'ensenble* (col. Quel, ed. de Seuil, 1968); después aparecerá en *Marges de la philosophie* (ed. de Minuit, 1972).

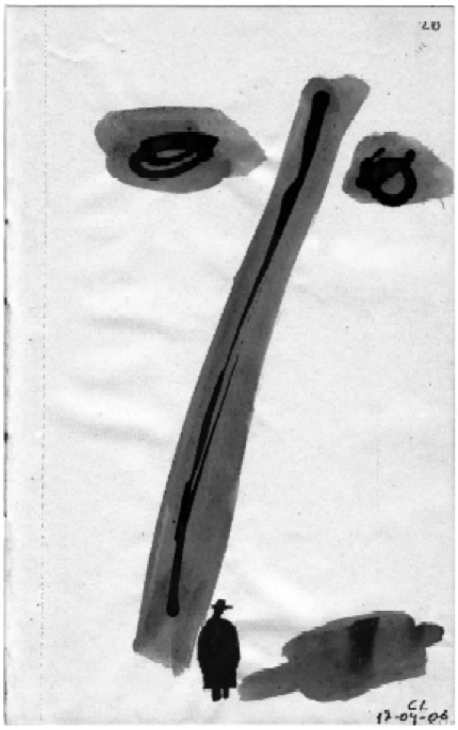


Figura 3 – *¿el uno, el otro?* Carlos Liscano, dibujo 20, *La libreta negra*

papel, en fragmentos, que ensaya la escritura de alguien que al hacerlo se da cuenta de su falta de unidad, que se ve además como otro, como otros. Cabe aquí suponer que mientras redactaba ese libro dibujaba en su *libreta*. Y aunque no lo hiciera no hay cómo idear una separación radical de conjunto de cada producción suya, ninguno de sus trabajos parece exigirse autonomía. Aunque su obra presente giros constantes, estos no impiden la interferencia de un texto en otro, textos en constante contagio y que se asombran unos a otros. Personajes y situaciones límite, bordeando la esquizoidía.

Foucault, tratando de y con Magritte, en *Esto no es una pipa*, evalúa la *diferencia* y/o la disociación existente entre "semejanza" y "similitud", en consonancia con lo que ya había tratado en *Las palabras y las cosas*. Escribe Foucault:

> La semejanza tiene un 'patrón': elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la

> similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar. (FOUCAULT, 1997, p. 64.)

Por lo tanto, del dibujo que posibilita la paradoja del "texto en imagen", "de la imagen con su leyenda", en que el signo verbal y la representación visual están en cruce, podemos inferir una mirada que busque una multiplicidad de proposiciones, o un enunciado que cambie lo que vemos, sin una asertiva última.

Se percibe que lo que Liscano escribe o dibuja remite a reminiscencias. Se trata de experiencias reales o literarias, y que se confunden mutuamente. En el juego retórico de su literatura no están separadas realidad y ficción. Los ejemplos anteriores insertan la duda sobre si, realmente, tal separación es posible para el escritor , y no solo un recurso retórico.

Didi-Huberman señala que la imagen toca lo real, entendiendo esto no como el ofrecimiento de una verdad de la realidad tocada, sino que la imagen se acerca a lo real, y de este contacto nos consume el fuego. La imaginación, fuerza constituyente de la imagen, no es una facultad de *desrealización*, según Didi-Huberman, al contrario, en su capacidad de *realización* ella se distingue, por ejemplo, de la simple fantasía por la potencialidad de un *realismo* que le es propio[4]. Lo mismo se podría pensar de la memoria, lo que intensifica la percepción de la imagen como lo que tocamos y lo que nos toca.

Por eso nos puede perturbar la capacidad de dar sentido a todo lo que vemos, y a lo que tocamos, acaso por la costumbre lingüística de intentar legitimar a todo previamente, quizá con otro lenguaje en relación con la imagen que también operará sobre nosotros. Apunta Didi-Huberman (2007) que "la imagen arde por la *memoria*, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo*."

Tanto los recuerdos del mundo ficcional de Liscano como los de su cotidiano son parte constitutiva tanto de uno como del otro. Recuerdos de personajes, factuales, ficcionales o ficcionalizados operan de modo semejante en la memoria, que es la que le da material a la producción de sus trabajos.

Como en Didi-Huberman, cuando este se refiere a la presencia mirante de la pérdida de la madre de Dedalus en la novela de Joyce, en Liscano todo lo que se *presenta a ver es mirado por la obra de pérdida*. Así que "ver es perder". Para Derrida el dibujo está hecho de memoria. Un pintor o un dibujante no pueden mantener los ojos en el objeto, paisaje o modelo humano. Tampoco ven el trazo que dibujan, como ya ha sido señalado. Por lo tanto, incluso el dibujo más representativo no es la mirada que ve en un presente, sino que remite a la memoria, a la historia, al pasado. El trazo y su trayecto son como extranjeros a la visibilidad presente. El dibujo dibujado, por lo tanto pensado como visible, se niega a esa facilidad, dado que el trazo en cuanto

[4]Más sobre el tema, incluso dialogando con perspectivas de Barthes, Baudrillard, Warburg, Benjamin, ver: "Un conocimento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", *Minerva – Revista del Círculo de Bellas Artes*. Madrid, 2007. IV época, 5. Entrevista concedida a Pedro G. Romero. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4880683. Acceso: 26 mar. 2019.

diferenciación (no en cuanto su espesura) da a ver lo que él, el trazo, reparte o separa. Da a ver, sin ser visto.

Los dibujos de Liscano al ser constituidos de fragmentos de memoria, sin distinción clara entre lo rememorado, lo que ha escrito, leído o vivido, demuestra que en todos los casos la experiencia los ha visto, pero que el propio dibujo no los muestra como algo visto. La misma experiencia de enceguecimiento es problematizada en la *libreta*. El dibujo 37 es un ejemplo de eso (figura 2), en él se presiente la duda de quién ve qué. Dibujado está un presunto *autorretratista* que se dibuja (o que se dibujó). Él se mira o mira lo dibujado, lo dibujado mira sin ver. El supuesto pintor en un presente, con el dibujo de un reflejo que ya fue el suyo, a su vez se anulan en mismidad al entrar en juego la espacialidad compartida la cual se proyecta diferida en el momento en que el dibujo está encuadrado en los límites de un nuevo espacio. Es el juego de lo visible y de lo invisible.

Se trata de la no oposición entre visible e invisible. Remite a la tradición platónica y aristotélica, pues los filósofos griegos ya pensaban que no se puede ver lo visible, lo visible puro. Es la *condición de la visión*, esta que no se permite ver, por lo tanto el campo de lo visible es un *campo de invisibilidad*. De este modo, es como decirse que el *autorretratista*, el dibujante, no consigue verse porque no consigue ver, o mejor, ve en la medida de su campo de invisibilidad. Es la experiencia de ciego de todo dibujante.

De modo que los dibujos de *La libreta negra*, autorretratos y fragmentos, se dan a mirar, se dan mirando. La experiencia no necesita ser entendida presentemente, pero sobre todo la posibilidad de lidiar con lo invisible. De ahí la metáfora del ojo vidente. Así que el dibujante en un movimiento en abismo, por así decirlo, nos presenta un *ojo vidente* que es el dibujo, pues delante de él somos mirados.

Liscano dramatiza toda la tensión generada por su incansable trabajo con el trazo, ya sea al escribir como al dibujar. Urdimbres en la tela, construcciones con la imaginación, reconstrucciones con reminiscencias, reflexión en el dolor de la experiencia de escribir, de dibujar. En su obra no solo hay historia con palabras, sino también historias sin palabras. Diseminación.

Bibliografía

BAJTER, Ignacio. "El orden del sirviente. Un archivo pese a todo". In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto. *Carlos Liscano:* ficções do eu ficções do outro. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 27-44.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Traducción Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1994.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Traducción María Cecilia Gonzáles y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001 [Original: *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978].

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUMERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

DIDI-HUMERMAN, Georges. "Cuando las imágenes tocan lo real", conferência de inauguração para o Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo do Círculo de Bellas Artes de Madrid, 03 abr. 2007. Disponível em: . Acesso: 01 jun. 2013.

DIDI-HUMERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madri: Antonio Machado, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama, 1997.

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

LISCANO, Carlos. *Soy el tarumba les presento es al ñudo rempujar. Monólogo de mi socio carlos liscano*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2003.

LISCANO, Carlos. *Nulla dies sine linea*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.

LISCANO, Carlos. *La libreta negra*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2011a.

LISCANO, Carlos. *Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Belfond, 2011b.

LISCANO, Carlos. *La libreta de cuero*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2014.

LISCANO, Carlos. *Viaje a la noche*. Montevideo: Yaugurú, 2014.

LOUSTAUNAU, Fernando. "Peregrinación al oeste". In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto. *Carlos Liscano:* ficções do eu ficções do outro. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 195-200.

NANCY, Jean-Luc. "L'image – le distinct", in: *Au fond des images*, Paris: Galilée, 2003. p. 11-32. ["A imagem – o distinto", traducción libre de Carlos Eduardo Schmidt Capela, para uso didáctico].

REALES, Liliana. "Breve asomo al heteróclito y delirante 'Atlas' de Liscano". In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto. *Carlos Liscano:* ficções do eu ficções do outro. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 11-25.