

La cita. Montaje e invención en los textos de Héctor Libertella

Silvana R. López

UBA

Héctor Libertella muere el 7 de Octubre de 2006, mes en el que se termina de imprimir *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, un texto en el que convergen tanto su poética como un modo particular de evocación de sí mismo. Se lee en el epígrafe:

*Pensá en la muerte como
un acontecimiento retrospectivo.
Esa manera de irle pidiendo
cosas al futuro para devolvérselas,
al final, intactas. Como si uno no hubiera vivido.*

La muerte como acontecimiento retrospectivo, en sus dos dimensiones, como un “mirar – hacia atrás”¹ y también un mirar al “por-venir”, aparece en el horizonte de producción de *La arquitectura* titulado en segundo término *Una autobiografía*, que como consecuencia de la muerte del escritor, se resignifica abriendo otras connotaciones y otras lecturas en torno a un “pro-yecto”² literario que se cierra o que culmina en tanto obra que se fue haciendo, construyendo, hacia delante. El corte temporal de ese acontecimiento pone en relación el ‘final’ con el ‘comienzo’ del pro-yecto, tanto desde la posibilidad de leer críticamente la obra a partir de la consideración de la ‘trama’, como desde una lectura *a posteriori* de ese cierre irreversible. Paul Ricoeur, en *Tiempo y Narración*, argumenta que

¹El *Diccionario* de la Real Academia Española señala que “retrospectivo” proviene del lat. *retrospectus*, part. pas. de *retrospicere* que se traduce como ‘mirar hacia atrás’.

² Considero la idea de “obra” como “pro-yecto” en el sentido que propone Roland Barthes en *La preparación de la novela*, en el que reflexiona sobre la novela no como género literario histórico sino como “toda obra donde hay transcendencia del egotismo”(227). Al estudiar las operaciones del “yo del escritor”, dice que la novela no es la expresión de “una forma literaria determinada” sino “una forma de escritura capaz de trascender la escritura misma, de ampliar la obra hasta la expresión total- aunque dominada- del *Yo Ideal*, del *Yo Imaginario*”, en esa dirección, sostiene Barthes, la obra es un “*Pro-yecto*”, es una “obra hacia delante”(228), que se plasma mediante el impulso del trabajo y la voluntad personal del escritor.

la trama³ no sólo potencia el “acto poético” sino también la configuración de una “sucesión” y de una “conclusión” que impone “el sentido de un final” (1998:134-5) en el que es posible percibir, no “la historia formando un todo” como afirma Ricoeur, sino la obra como archivo domiciliado de una política de lectura y de escritura, perspectiva desde la que abordo mi lectura de la escritura de Héctor Libertella. Asimismo, la cita de Claude Lévi-Strauss que Edward W. Said transcribe en *Beginnings, Intention and Method*, al interrogarse sobre dónde, cuándo, cómo, comienza el proyecto de un escritor, subraya la importancia de la puesta en relación del final con el comienzo: “*the principal underlying a classification can never be postuled in advance. It can only be discovered a posteriori*”(Said, 1985:29) pero también “*the beginning implies the end*”(41) y “*at the beginning over the usually later sense of an ending*”(1985: 49) concluye Said, al invertir el énfasis de “el sentido de un final” de Frank Kermode, debido a que sin el sentido de un comienzo nada puede realizarse y mucho menos, terminar. En la dirección de esos acercamientos críticos, el epígrafe, metáfora de la muerte, escena de un final, es una de las instancias desde la que es posible leer, re-significada, la obra de Héctor Libertella. El “Como si uno no hubiera vivido” parece condensar la perturbación de las categorías literarias, la construcción artificial de los conceptos y sistemas así como el desplazamiento de todas las certezas que propone la poética libertelliana.

En un sentido inverso al orden cronológico de publicación del archivo escriturario que se ha ido constituyendo a partir de los textos precedentes, me propongo leer críticamente la poética de Héctor Libertella centrándome en las operaciones de citación y montaje que confabula su poética mediante una escritura que disemina la idea de que “la literatura es un papel que viene de otros papeles” (*Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, 1990:80).

La poética de Héctor Libertella se da a leer como un tejido de huellas en el que escribir es reescribir; de ese modo, su escritura despliega una textualidad en la que la potencia de lo ya leído y escrito en el mundo, en la biblioteca y en la escritura de sus textos, retorna mediante un juego de transformaciones, de apropiaciones y reapropiaciones. La

³ Paul Ricoeur articula su reflexión con los conceptos que Frank Kermode despliega en *El sentido de un final*, texto en el que teoriza sobre el concepto de trama: “Considero el *tic-tac* del reloj como un modelo de lo que llamamos trama, una organización que humaniza el tiempo al conferirle forma, y que el intervalo entre el *tic* y *tac* representa el tiempo puramente sucesivo y desorganizado del tipo que necesitamos humanizar” (Kermode, 2000:58).

escritura insiste en la huella, el rastro y la retención de una presencia siempre diferida (Derrida, 1971)⁴ en la que la *inventio* se juega en la *dispositio*, en el arte de disponer “las letras de otros” (Libertella, 2003:32) a partir de un “yo” que escribe pero que también es “otro” (Libertella, 2006:23). Ese proceso de reescritura, de escritura de la huella, intertextual y transgenérica, se plasma, con la impronta de lo propio, mediante un montaje de citas⁵.

The suitable point. El camino de los hiperbóreos⁶

⁴ Leer los modos de exhibición y tematización de las huellas no implica reducir la escritura de Libertella a la constante repetición de una serie limitada de procedimientos formales y temáticos. Tampoco supone negar el carácter autónomo de cada uno de los textos sino indagar, en la materialidad del trazo de su escritura y de su escritura como proceso, la productividad de las múltiples torsiones y las transformaciones que produce la “transmigración” de “pedazos, trozos, sonidos, trinos” (Libertella, 1993) en diferentes textualidades que se expanden a través de operaciones constructivas diversas. La escritura de la diferencia y el tejido de las huellas articulan los textos como si la relación intertextual no tuviera otra ley que “la infinitud de sus reanudaciones” (Barthes, *S/Z*, 1997:177). En *De la gramatología*, Jacques Derrida trabaja el concepto de escritura horadando los nociones de la metafísica de la presencia y el logocentrismo. De ese modo, al leer críticamente la caracterización de lengua como sistema de diferencias que desarrolla Ferdinand de Saussure en *Curso de lingüística general*, Derrida propone, desde la gramatología, el concepto de “archi-escritura”- como aquella que no es una representación de la lengua hablada- y el pensamiento de la “huella”, en el que la huella no remite a un origen puesto que este “ni siquiera” se ha constituido, sino que el origen de la huella es otra huella y otra y así, en una deriva sin fin.

⁵ La palabra (el texto), dice Julia Kristeva en 1966, “es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto)” y es Bajtin el que introduce en la teoría literaria que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro”, instalando la noción de intertextualidad. La citación es un fenómeno de la intertextualidad, en ese sentido, Michel Riffaterre, en “La Trace de l’intertexte”, señala que la intertextualidad no se limita a la presencia de un texto en otro que apela a la memoria del lector sino que junto a la intertextualidad aleatoria hay una intertextualidad obligatoria que se presenta como una “presunción”, una anomalía, como la sospecha de una significación latente, que perdida en el tiempo, la lectura actualiza. Por lo tanto, la citación no implica sólo la cita entre comillas o un cambio de tipografía, signos que señalan la operación de meta-enunciación que involucra el acto de citar, sino un trabajo de lectura –toda cita es en primer lugar una lectura y la lectura, una citación, sostiene Antoine Compagnon en *La seconde main. Ou le travail de la citation* - y una relación interdiscursiva de repetición –un enunciado repetido y una enunciación repitente - que tiende puentes de doble mano entre el texto citado y el texto inserto, en el que las citas que conforman la textualidad son, en muchos casos, sin entrecomillado y, no obstante, ya leídas. La citación se implica con la genericidad en tanto potencia transformadora que produce que un texto no reduplique su género sino que lo modifique. La migración de las citas de un texto/contexto a otros, en la idas y vueltas de sus tematizaciones, provoca movimientos de transgenericidad debido a que las citas insertas en un texto con un protocolo de lectura genérica, se deslocalizan y se injertan en otros textos que exhiben otra performatividad.

⁶ En el mismo año que Libertella publica *El camino de los hiperbóreos*, 1968, Roland Barthes formula en “Texto: teoría del” (compilado en *Variaciones sobre la escritura*), por una parte, el ideario de una época mediante la referencia al materialismo dialéctico y al psicoanálisis, teorías a partir de las cuales los integrantes de *Tel Quel* (Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers) se apartan del estructuralismo, del existencialismo y como tal, de la filosofía de la conciencia. Por otra parte, el artículo se centra en el “texto” como productividad sin dueño y superficie fenoménica de la obra literaria junto al concepto de intertextualidad de Julia Kristeva. Me interesa señalar que Libertella y los telquelianos están produciendo simultáneamente sus textos en la década del ‘60, cuestión en la que se puede considerar la la notoria impronta macedoniana y borgiana en la poética libertelliana. En relación con ello, en 1987, Libertella comenta en la presentación de *Los fulgores del simulacro* de Nicolás Rosa que mientras en la Argentina se

Si el epígrafe de *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* es una pequeña trama que escenifica uno de los sentidos de un “final” del pro-yecto libertelliano, el “comienzo” remite a su primera novela publicada, *El camino de los hiperbóreos*, premio Paidós de Novela (1968) otorgado por un notable jurado, Leopoldo Marechal, David Viñas y Bernardo Verbitsky. El texto del ‘68 no coincide cronológicamente con la temporalidad de los primeros escritos de Héctor Libertella, ya tiene publicado y premiado cuentos como “Argumento capital” publicado en 1964 en *Nueve cuentos laureados*; *La hibridez* (1965), obtiene la mención especial *Primera Plana* de Novela Argentina⁷, concurso que se declara desierto, motivo por el cual la novela nunca se publica permitiéndole a Libertella reescribirla con el título *El camino de los hiperbóreos*. La reescritura de *La hibridez* “cuaja” un texto en el que es posible leer el comienzo del pro-yecto libertelliano porque condensa una “carga” que “descarga” y en su “inflexión ordenadora”⁸ (Jitrik, 2000: 95), exhibe un conjunto de procedimientos y motivos que resignificados desde la perspectiva del final, permiten reconocer las marcas de una poética que singulariza la escritura libertelliana.

El camino de los hiperbóreos despliega un proceso de lectura y escritura, de exhibición de las instancias de lectura de la literatura, del arte y del mundo, y de re-escritura, que se irá desplegando y replegando en los textos que componen su obra. La novela es el “punto adecuado”, el “*suitable point*” (Said, 1985: 50) en el que convergen la intención del escritor de intervenir en el campo literario con una escritura que va a provocar

leía a Michel Foucault, a Jacques Derrida, esos filósofos estaban leyendo a Borges y por lo tanto, agrego yo, a Macedonio Fernández.

⁷ Según se lee en el número 125 de la revista, el 30 de Marzo de 1965, el jurado del concurso integrado por Victorio I. S. Dalle Nogare, Ramiro de Casasbellas, Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo, anuncia en páginas centrales de la revista que resuelve declarar desierto el concurso de novela, confiriendo cuatro menciones especiales a las novelas finalistas. *La Hibridez* de Héctor Libertella, firmado con el seudónimo Vladascantal, recibe la primera mención y la decisión del jurado de no dar a conocer los nombres de los escritores posibilita la reescritura del texto, operación que se confirma en el ensayo de Laura Estrin, “Libros en pose de combate”, en el que en una nota al pie, agrega: “El autor indica que, en relación a sus textos ficcionales, *La hibridez*, su primer novela, nunca publicada, fue reescrita y editada como *El camino de los hiperbóreos*” (*Espacios*, 1994:52). El original no se conserva en la actualidad.

⁸ Hay un “imaginario”, propone Noé Jitrik, en *Los grados de la escritura*, con una determinada carga, de previa acumulación, que se dispone a organizarse actuando sobre ella una voluntad, una ética, que entiende que debe y puede asumir la realización de una forma. Sobre lo acumulado, que pesa, se presentan dos marcas antagónicas: “el impulso conservador” y “la inflexión ordenadora”, cuando domina el primero, el imaginario sigue cargándose o configurándose; si triunfa el segundo, la descarga se produce y ese imaginario se dispone a organizarse como un conjunto “diferente” de la acumulación anterior (2000: 94-5). Si bien Jitrik indica que la escritura se traza “sobre una superficie lisa en la que no había nada” (2000: 95) señala, leyendo *Beginning...* de Edward Said, que el comenzar produce “una diferencia” sin la cual ningún comienzo podría tener lugar.

una transformación de los materiales literarios insistiendo fuertemente en dos sentidos, por un lado, Libertella reafirma el proyecto concebido en *La Hibridez* y lo reescribe, y por otro, participa nuevamente en un concurso literario, esta vez, obteniendo el primer premio.

La novela⁹ ficcionaliza el comienzo del proyecto literario de Héctor Libertella y las prerrogativas de sus metaposiciones como escritor; el texto narra el deseo de un artista de intervenir con su proyecto en el campo literario y la búsqueda de una poética que se diferencie del canon vigente; esa búsqueda implica la narración de los distintos proyectos imaginados, también la búsqueda constante de un concepto de obra y de artista que lleva a un diferimiento de la plasmación del texto.

Héctor Cudemo circulaba dopado por las calles de Buenos Aires, se sentía como el mensajero de oscuras deidades nocturnas, llevaba sobre su espalda el peso de una triste genealogía de aburridos [...] Sentía incomprensibles todas esas charlatanerías de los gordos poetas oficiales, y andaba por la ciudad con los dolores de parto, embarazado, cargando en su seno un enorme embrión de libro [...] (*ECH*: 149)

Finalmente, la descarga se produce, Héctor Cudemo escribe una novela elidiendo la escena de escritura, el texto que leemos cuya autoría es de Héctor Libertella.

La novela se abre *in media res* con el dibujo de un calendario del mes de Agosto de 1967 en el que se encuentran tachados los números hasta el 24, día de cumpleaños de Héctor Cudemo, el protagonista de la novela y también cumpleaños de Héctor Libertella, nacido el 24 de agosto de 1945. Cudemo ya es artista, ganó un premio literario y va a quemar una novela en la calle, frente al público. Encerrado en una habitación, enfermo de su aparato digestivo, narra sus experiencias y reflexiones mediante extensas prolepsis. El intertexto con la generación *beatnik* es ineludible y las reflexiones serán, a su tiempo, metafísicas, políticas, sociales, estéticas. Héctor cuenta el regreso a la ciudad de Bahía Blanca, después de viajar a Buenos Aires para recibir un premio de literatura, su malestar por no estar ‘en viaje’ y conformarse con viajes mentales mientras expone la farsa que constituye su condición actual de artista. Narra la ilusión al salir por los caminos de la patria a conquistar con su arte vanguardista y la desilusión por la museificación de ese arte viviente mediante la entrega de un premio por parte de la sociedad de escritores; la desilusión se convierte en burla hacia la industria cultural e instituciones como la universidad y el *establishment* de escritores.

⁹ Me referiré a *El camino de los hiperbóreos* mediante la inscripción *ECH*

La estructura del fragmento es la que permite a la escritura de la huella, “todo el juego heterogéneo visto en fragmentos aislados” (1968:169) como se lee en la novela¹⁰. En ese juego de heterogeneidades, el texto perturba la originación de las voces narradoras y las categorías de tiempo y espacio. El narrador de la novela es, por momentos, un narrador en primera persona y se identifica como Héctor Cudemo pero, al fragmento siguiente o a la línea siguiente, se desplaza a un narrador en tercera que pocas veces es identificable. Esa problematización también se exhibe en el tratamiento de la temporalidad y del espacio. El texto se desplaza del presente al pasado y del pasado, confusamente, al presente. El relato del pasado, los viajes, las experiencias artísticas de Cudemo están enmarcados por la incrustación de pequeños fragmentos. Esa operación de escandir el relato impide precisar si los viajes (hacia el oeste, a Buenos Aires, a la Pampa, por toda la Argentina y América) suceden y son recuerdos del pasado, o son viajes mentales. Se suma a ello la profusión de experiencias narradas, su repetición y expansión, las idas y vueltas, que, sin fechar, impiden organizar cronológicamente los hechos narrados. Libertella encuentra en *El camino de los hiperbóreos* un registro propio que desacraliza lo erudito, lo refunde y lo convierte en un lenguaje que se despliega en más de un registro. La reformulación de imaginarios del pasado, la helenización de términos (“panartistada”, “Ezíada”) y la metaforización de motivos homéricos forman parte de esas maniobras libertellianas. El humor, la ironía y la parodia se juegan en ese contrapunto entre lo alto y lo bajo, entre lo popular y lo erudito; la experiencia narrada o la argumentación reflexiva se desestabiliza, se ambigua, a la línea siguiente o al fragmento siguiente, o en algún espacio de la novela. *ECH* exhibe rasgos autobiográficos, de la novela de iniciación y de la novela de artista. Narra *happenings*, incrusta un guión de cine y otro de teatro, tematiza el *pop art* en el capítulo “La Panartistada” mediante la narrativización de una publicidad de prendas de vestir que incluye fotos de Héctor Libertella como modelo publicitario y dibujos de los productos. En contraposición a la unidad, en la novela no hay intriga ni *climax*, se da a leer

¹⁰ Señalan Lacoue-Labarthe y Nancy, en *El absoluto literario*, que la esencia del fragmento es la “individuación”, en el sentido de indicador de un “proceso”, de un “proyecto”, que no funciona como programa ni como prospectiva, sino como “proyección inmediata de lo que, sin embargo, no acaba” (87). Por una parte, el espacio del fragmento, señala Maurice Blanchot, posibilita la sinergia entre la lectura y la escritura sin que una sustituye o privilegie a la otra ya que el fragmento reduplica la productividad de ambas debido a que “la ley de la una es el entredicho de la otra” (1994:82-3); por otra parte, y en la línea de la huella, el pensamiento del fragmento “dice el tiempo como eterna repetición”, la repetición sin origen, repetición que es diferencia y diferencia “que, esencialmente, escribe” (2008: 210).

como la ilación de múltiples inicios de experiencias o de itinerarios de viaje, haciéndose, deteniéndose, contra toda economía, en una profusión de motivos y operaciones literarias.

¿Le monde est fait pour aboutir à un beau livre?

En ese arte de disponer los materiales de la biblioteca y del mundo mediante un trabajo de citación, confluyen en la novela operaciones provenientes del cine y las artes plásticas como el *collage*, el montaje¹¹, la “desmaterialización”¹² de los lenguajes, y junto con las tensiones gráficas de la publicidad, los efectos de “verticalidad” de la escritura¹³. La cita, como dice Ricardo Piglia, “es una forma de leer por escrito, de fijar una lectura y, también, un modo de apropiarse del texto del otro” (2015: 23); en *ECH*, la cita es el ladrillo que construye la confabulación narrativa, luego lo será en los textos crítico-teóricos y de ficción-crítica. La citación se plasma mediante citas verbales como la de François Mauriac, de Jean Tardieu, de Friedrich Nietzsche en el título de la novela y dentro del texto¹⁴; citas

¹¹ Marjorie Perloff, en “La invención del *collage*”, en *El momento futurista*, señala la relación entre *collage* y montaje. El *collage*, procedimiento de las artes plásticas, hace referencia a las relaciones espaciales y se caracteriza por la presencia explícita y deliberada de la naturaleza heterogénea de sus diversos componentes, enfatiza la fragmentación y permite el traslado de los materiales de un contexto a otro. El montaje, a su vez, cuyo término proviene del cine y se aplica a las prácticas verbales, alude a las relaciones temporales y tiende a la integración de los elementos constitutivos, construyendo una continuidad. Los límites, sin embargo, no son precisos, un *collage* puede ser un montaje y un montaje puede ser un *collage*. Perloff cita a Gregory Ulmer quien sostiene que *collage* es el traslado de materiales de un contexto a otro, y el montaje es la diseminación de esos préstamos en un nuevo formato. Para Perloff, *collage* es el término matriz, original, y las técnicas del montaje surgen a partir de las primeras prácticas del *collage*. Según Williams C. Seitz, el ensamblaje sería todos los modos de yuxtaposición y de adecuación de las partes y las piezas al juntarse (445-446)

¹² Oscar Masotta nota, en relación con el arte contemporáneo y su lectura del arte pop (1967-1968), que no sólo aparecen “géneros” nuevos de expresión, como el *happening*, sino que en ese momento la idea misma de “género” como “límite” aparece como “precaria ó como “perecedera”, debido a que Masotta observa que el “teatro mezcla sus técnicas a la del cine, la danza se funde con la pintura, el cine muestra fuerte influencias de la historieta y eso hace cada vez más imposible permanecer ajeno a la pequeña proposición de toda obra”. (“Después del pop, nosotros desmaterializamos”, 342). La “desmaterialización”, tomado de una cita del constructivista ruso El Lissitsky, Masotta trabaja con las expresiones artísticas que se producen después de la aparición del *arte pop* como el *happening*, el *anti-happening*, el arte de los medios, es el desplazamiento hacia otros materiales antes no considerados artísticos o presentados bajo una nueva forma. (Masotta, Oscar, *Revolución en el arte*)

¹³ Walter Benjamin, en los años '20, en “Censor jurado de libros”, sostiene que Mallarmé, en *Un golpe de dados*, utilizó por primera vez las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica. “La escritura que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios[...] Si hace siglos comenzó a reclinarse[...] pasando de la inscripción vertical al manuscrito (recostado) en la letra impresa, ahora comienza[...] a levantarse otra vez del suelo [...] los diarios, el cine y la publicidad someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial”(Dirección única, 38).

¹⁴ *El camino de los hiperbóreos* es una cita de *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo* de Nietzsche, y sobre todo, un modo de leer y de tomar posición frente a la literatura. El filósofo hiperbórico es para Nietzsche un genealogista, un espíritu libre que “emplea el cuchillo” (*Anticristo*, 41) y que comienza a producir la “transvaloración de todos los valores”(47) en el sentido de cambiar y sustituir unos valores por otros. Una

entre comillas o incompletas que se desplazan en forma de metáfora o sinécdoque. Un ejemplo de ellas son las líneas que aluden, cervantinamente, a *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal¹⁵; citas que se despliegan en una variedad de formatos y cambios de tipografía como el guión de teatro y el de cine (manteniendo su formato dominante); versos, refranes y letras de canciones populares, de tango y de rock, en inglés y español; citas iconográficas como el dibujo del calendario, el afiche del *happening* de la "Gran quema de su novela", las fotos de Héctor Libertella en "La Panartistada", un pentagrama, una cartografía; reflexiones metaliterarias –la cita de la cita o su comentario– que luego serán una constante en sus textos en forma de 'ficción crítica'.

Es posible leer, en la heterogeneidad que exhibe *ECH*, un texto programático cuyos procedimientos, con repeticiones y variaciones, dominan luego, en la etapa de afirmación del pro-yecto libertelliano, los textos narrativos y ensayísticos. La poética libertelliana no narra la continuación o expansión de una saga y la invención de un espacio geográfico en la que se despliega, sino mortifica al realismo mediante una poética en la que prevalece la forma de disponer los materiales sobre el blanco de la página mientras se apropia de lo otro y lo cruza con la impronta de su escritura, precisamente, para desbaratar y poner en cuestión también la idea de forma como presencia metafísica y la sumisión del sentido a ella. El pensamiento de escritores e intelectuales argentinos y latinoamericanos son citados en sus ensayos para reflexionar con ellos sobre la tradición y la nueva narrativa latinoamericana, los flujos, los desvíos y la hermeticidad como defensa ante las instituciones y las leyes del mercado.

El arte de disponer

En la línea de la impronta macedoniana¹⁶, las textualidades de Libertella exhiben que "la literatura es un papel que viene de otros papeles" (*Ensayos o pruebas sobre una red*

posición crítica que con preguntas nuevas y "ojos nuevos" viene incluso a poner "en lugar de un error, otro distinto" (*Genealogía*, 30).

¹⁵ Se lee en *El camino de los hiperbóreos*: "Patria de aborígenes, tierra de flores, yo te sentí desde adentro y me hice un raro fulgor en los ojos [...]El veintisiete de abril de mil novecientos sesenta y siete, a las cinco de la mañana, salimos con el brioso Carlitos, Sancho del alma, hacia los confines de la ciudad" (245). En *Adán Buenosayres*, en el "Libro Tercero": "El jueves 28 de abril de 192., a las diez de la noche, siete aventureros detenían su marcha frente a la región temible que acabamos de nombrar" (134). Saavedra es esa temible región fronteriza en la que urbe y desierto se juntan en un abrazo.

¹⁶ En relación con Macedonio Fernández, se puede señalar, por una parte, la recurrencia a un nombre en el que se apoyan lecturas y reflexiones críticas sobre la literatura argentina y latinoamericana; por otra, la poética libertelliana exhibe el dispositivo de construcción de la novela en "capas" que se insertan y diseminan entre una y otra textualidad junto a la implicación del lector/escritor en un trabajo de lectura/escritura como

hermética: 80) y así un “libro tomado al azar, en un estante cualquiera, supone toda la biblioteca” (*La librería Argentina*: 65). La invención en el montaje de lo ya escrito, en la *dispositio*, en la cinta de la sintaxis (*syn-tasso*: “con”-“poner en orden”), se lee en el comienzo del pro-yecto literario de Héctor Libertella luego, en la reescritura de sus propios textos a partir de *¡Cavernícolas!*¹⁷, y también en aquellos que configuran las escenas de un final. Maniobras de injerto, trasplante, transmigración, transformación, desplazamiento y desvío que expanden y condensan las tematizaciones de las huellas, se disponen en su obra bajo dos modalidades: una, la que opera sobre el fragmento, conservando el gesto potencial de lo narrativo y/o ensayístico a partir de zonas de discontinuidad y condensación que se dan a leer como un texto que reescribe otro y como series temáticas que reaparecen en uno y otro texto. Otra, la que maniobra un montaje de paneles ó fragmentos móviles que se insertan, con variaciones o no, en las diversas textualidades.

En relación con la primera, *Memorias de un semidiós* (1998), *El paseo internacional del perverso* (Premio Juan Rulfo, 1986), *Aventura de los miticistas* (Premio Monte Ávila 1971) reescriben y expanden ciertos motivos narrativos desplegados en *El camino de los hiperbóreos* como el “lugar” (Bahía Blanca-Ingeniero White); el “viaje” a distintos rincones de la pampa, del mundo y el eterno regreso; la relación entre obra y vida, los motivos autobiográficos, los padres iniciáticos, la poética del nombre propio y las fechas de cumpleaños, así como también, las especulaciones metaliterarias y el diálogo con otras expresiones del arte.

un “lento venir viniendo” más que como “una llegada”, y en ese sentido, aunque no puede considerarse la obra de Héctor Libertella como “una literatura de la nada”, como señala Alicia Borinsky sobre Macedonio Fernández, comparten una galería de juegos “con el objeto de desenmascarar las ilusiones creadoras de la ficción. Sus juegos son redes con una función estrictamente negativa: destruir toda lectura que no vea el texto como re-escritura de otra lectura” (Borinsky, 1975: 605). También el despliegue de distintos procedimientos que tornan los textos inestables tanto en sus aspectos genéricos como la interpolación de la ficción con la teoría, la crítica y la autobiografía intelectual, tramando una textualidad que puede definirse, en la línea de la poética macedoniana y, considerando el contexto de aparición, en los años sesenta, de *El camino de los hiperbóreos* – el pop art y la relectura de la obra de Marcel Duchamp- como literatura conceptual.

¹⁷ La parodia como efecto y modo de suspensión de lecturas predominantes, por una parte, y la articulación de una escritura de segundo grado, por otra, que se lee en *¡Cavernícolas!* provocan que Libertella continúe desarrollando su proyecto literario, no ya interfiriendo –en forma directa- sobre la biblioteca y el mundo, sino mediante la reescritura de sus propios textos. *¡Cavernícolas!* está compuesto por tres relatos, “La Historia de Historias de Antonio de Pigafetta” que es una parodia (Jitrik, 1993) de *La primera vuelta al mundo*, del cronista Antonio de Pigafetta y de la figura de Fernando de Magallanes; “La leyenda de Jorge Bonino” parodia la biografía del *performer* argentino del mismo nombre y una entrevista a Bonino realizada por Tamara Kamenszain; el tercer relato, “Nínive”, parodia las aventuras de Hormuzd Rassam, el descubridor de las tablillas asirias descifradas por George Smith, así como también la *Epopéya de Gilgamesh*.

personas en pose de combate (1975) replica el tono que Libertella encuentra en *El camino de los hiperbóreos*, un tono que desacraliza lo erudito, lo refunde y lo convierte en un lenguaje que se despliega en más de un registro. Si bien *personas...* es una novela única desde la perspectiva temática, exhibe la inclusión de giros lingüísticos, humoradas, frases hechas, versos populares y la helenización de términos como “Caraquíada” en referencia a la ciudad de Caracas, Venezuela. Gurisa, la protagonista, en los distintos capítulos, cambia su nombre en relación con la pareja que tiene a su lado, uno de ellos es el de Nafka, nombre de una de las protagonistas de *Memorias de un semidios*(1998). En la novela se narra que el nombre Nafka “significa “putita” en idisch” (1975: 133) y *En memorias de un semidios*, Nafka trabaja en una casa de putas. Libertella retoma en *personas ...*, el seudónimo utilizado para el concurso *Primera Plana*, en el que presenta *La Hibridez* (1965), Vladascantal es el nombre de uno de los protagonistas, un artista con características físicas similares a Héctor Libertella. Nafka y Vladascantal viajan juntos a Europa y cruzan “cinco veces la ciudad de Brujas” (175) como lo hicieron, en 1971, Héctor Libertella y María Martina Iturrioz, tal como se lee en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006).

En torno a las series literarias, la que denomino “una historia de amor” trata sobre el romance entre Ferdinando e Hilde, un argentino y una sueca, que se da a leer en el capítulo “Personas, Hilde y Ferdinando” de *Aventura de los miticistas*. En 1987, en la revista *Puro Cuento*, aparece “Historia de un amor asexual”, un texto fechado en Iowa 1970, que narra la misma historia entre Hilde y Ferdinando. El relato de *A la santidad del jugador de juegos de azar* (2011), “La idea del Amor en la Edad Media”, reescribe el cuento y el capítulo de *Aventura de los miticistas* aunque sus protagonistas son H y Swana.

El capítulo “Personas, Hilde y Ferdinando” de *Aventura de los miticistas* exhibe el motivo, la unidad indivisible, de otra serie narrativa. La referencia a Ferdinando, el protagonista, como “cansado de navegar” (1971:87) constituye el germen que Héctor Libertella reescribe y expande en la serie ‘el viaje de Fernando de Magallanes’ cuya última versión es *El lugar que no está ahí* (2006), texto que reescribe “La leyenda de A. Pigafetta” publicado en *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981, Historia y Antología, La generación de 1939 en adelante. Argentina, Paraguay, Uruguay* (1985) y la “La historia de Historias de Antonio Pigafetta”, de *¡Cavernícolas!* (1985). *La leyenda de Jorge Bonino*

(2010) reescribe con variaciones el segundo relato de *¡Cavernícolas!* con el mismo nombre y *Diario de la rabia* (2006) es la reescritura de “Nínive”, el último de ellos.

Las operaciones mencionadas también se reiteran en aquellos textos en los que hay una dominante ensayística y pueden organizarse en dos series que parten de *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977). Una, continúa con el estudio de las literaturas herméticas en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1991) y prosigue en *Las sagradas escrituras* (1993); y otra, la de *La librería Argentina* (2003) que reescribe la lectura crítica de la literatura argentina de *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1991), el primer capítulo de *Παθογραφεία. Los juegos desviados de la literatura* (1991) y un capítulo de *Las sagradas escrituras* (1993) titulado con el mismo nombre¹⁸. Los textos ensayísticos exhiben las huellas de textualidades propias y de teóricos y críticos de la literatura y de la literatura latinoamericana.

El árbol de Saussure. Una utopía (2000)¹⁹, uno de los textos cuya genericidad es de raigambre inclasificable, reescribe y revisita los motivos de dominancia ensayística. Al leer *El camino de los hiperbóreos* junto a *El árbol de Saussure*, se observa como Libertella subvierte las categorías literarias llevando al lenguaje a un ‘fuera de sí’. *El árbol de Saussure* despliega desafortunadamente apócrifos y citas falsas (Winfried Hassler, Ch. E. Atterton), otra modalidad del trabajo de citación, para mortificar la categoría de narrador. Si en *ECH*, el tiempo y el espacio se desplazan de fragmento en fragmento, en *EAS*, el espacio se descentra o “doscentra”²⁰ y el tiempo se percibe como “temporización”²¹. Las figuraciones del *pop art* que exhibe *ECH* en el capítulo “La Panartistada”, los dibujos, los afiches y las fotos personales de Héctor Libertella, replican en el *collage* entre dibujo, imágenes y escritura que articula *EAS*, así como la exhibición del espacio en blanco y el

¹⁸ Παθογραφεία. Los juegos desviados de la literatura, expone un conjunto de doce entrevistas en las que se distinguen, con una tipografía diferente y rayas de diálogo, las voces del entrevistador y del entrevistado. En la última hoja, titulada “Fuentes”, se citan bibliográficamente veintidós artículos de Libertella producidos entre los años 1982 y 1990. La cartografía de Παθογραφεία permite inferir que las entrevistas articulan las especulaciones desplegadas en los artículos presentados como “fuentes” y que el escritor ha realizado un trabajo de recorte y ensamble de los núcleos temáticos seleccionados. En el capítulo “La librería argentina” de *Las sagradas escrituras* esas voces se disuelven y mixturán con una voz en tercera persona y el capítulo se expande con el agregado de nuevas especulaciones críticas y teóricas del escritor.

¹⁹ Me referiré a *El árbol de Saussure* como *EAS*.

²⁰ La relación con la tesis de Severo Sarduy y el neobarroco es ineludible.

²¹ Considero que la poética de Héctor Libertella se aleja de las significaciones de futuro, pasado y presente que sugiere la concepción vulgar del tiempo y, por lo tanto, propongo el concepto de temporalidad como el “advenir presentando que va siendo sido” según la tesis de Martín Heidegger, en *El ser y el tiempo* (351-8).

fragmento. *El árbol de Saussure* dispone en otra escena los procedimientos constructivos y temáticos que se articulan en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), en *Παθογραφεία. Los juegos desviados de la literatura* (1991) y en *Las sagradas escrituras* (1993), textos en los que predomina la lectura crítica teórica. La escritura imprime distintas lentitudes y velocidades en un movimiento que va de la narración a la crítica y la teoría, y de allí a la narración, en un cruce constante entre los distintos registros. Lo “transbiográfico”(2003:38), procedimiento que aparece en *La arquitectura del fantasma* y *La librería Argentina*, se da a leer inicialmente en este texto.

Las insistencias y deslizamientos de los fragmentos de escritura ó dibujos que cruzan y entrecruzan los textos de Héctor Libertella mediante operaciones de transmigración e injerto, constituyen otra alternativa de lectura. Al escribir de otro modo, se lee de otra manera (Derrida, 1971: 116). El procedimiento del injerto trastorna la lectura sucesiva del sintagma y fuerza a leer en el paradigma, en el eje de la selección, los trozos escriturarios que se desplazan y migran por los distintos textos. Un ejemplo es el fragmento sobre el ojo:

el ojo que ve, ve que todo lo de afuera es igual, lo único distinto es el propio ojo que está mirando, entonces el ojo vidente quiere ser ciego: no ve nada fuera de su deseo de volver a la caverna y trabajar (en) lo oscuro

El fragmento aparece en *Nueva Escritura en Latinoamérica* (35), se reescribe con variaciones formales en “Nínive”, en una estampilla en la que el rey Asirio, sentado en el último anillo del zigurat, observa el desfile de su pueblo mientras repite el fragmento. Cuando Libertella lee, en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, los textos de Mirtha Dermisache reescribe ese fragmento del ojo disponiéndolo en forma de verso (71); el mismo reaparece en el papel 91 de *Zettel*.

De ese modo, el recorte del fragmento y la incisión en los textos para colocar el trasplante, “un árbol finalmente sin raíz”(Derrida, 1997:534), irradian el trozo de escritura hacia su toma y hacia cada retoño, produciendo la transformación, la deformación y la contaminación intertextual; así, el fragmento adquiere espesor y relieve semiótico en la medida que se desliza por las distintas textualidades, trazando la huella, “archi-fenómeno de la memoria”(Derrida,1971:91), en un doble movimiento de protensión y retención.

En la dirección de esa lectura, las operaciones de montaje que articula la poética libertelliana se pueden relacionar con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg en tanto

proyecto iconográfico que exhibe desafortunadamente un ensamble de inserciones e injertos de diferentes imágenes para ilustrar un tema –la ninfa, la destrucción, el sufrimiento, entre otros- que Warburg definía como *pathosformel*. El método warburgiano dispone las distintas imágenes en los paneles haciendo visible la “encrucijada de supervivencias” – *nachleben*- de cada imagen, provocando la lectura tanto de las temporalidades de “doble faz” (Didi- Huberman, 2011:143) como el nexo entre la imagen y el panel, entre imagen e imagen y también las relaciones entre los demás paneles, apelando a la memoria, a las huellas y a la noción de “engrama”, entendido como el “conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mismos estímulos” (Burucúa, 2003: 28). La poética de Héctor Libertella dispone los fragmentos no en un mismo texto-panel como el método warburgiano sino desplazándolos en los diversos textos que componen su obra y de ese modo, la huella de lo ya escrito y leído, en su recurrencia, tiende el nexo entre la sobredeterminación del fragmento y el texto de aparición, entre fragmento y fragmento, entre texto y texto, y entre todas sus combinaciones posibles. En ese sentido, puede considerarse Zettel (2009) como un *atlas mnemosyne* que reúne fragmentos y dibujos que cruzan y entrecruzan los textos de la obra de Héctor Libertella. La recurrencia de los fragmentos y el catálogo de “brevedades” (Libertella, 2009: 64) convocan al lector a leer apelando a destrezas que no sólo se detienen en los vaivenes de lo escrito sino también en la memoria y en las huellas para percibir el espesor y el relieve del trazo, de la letra.

El montaje de la cita

En *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon refiere que la lectura es una operación fundamental de la citabilidad y que el citar se asienta sobre un conjunto de operaciones como el flechazo, el subrayado, la acomodación o recupero de esa lectura, la ablación en la que se inscribe la depredación y apropiación del texto leído, finalmente, la citación; en ese proceso Libertella agrega la reescritura de la cita provocando “*une constante formelle qui joue le rôle d’un impératif de lectura*”(Riffaterre,1980:5) en trabajo, porque, en eso textos, la cita es una llegada pero sobre todo, un pasaje. Así, la poética de Héctor Libertella taconeá en el tejido de la “memoria retrospectiva de lo que vendrá” (Libertella, 2000:99) en la que una suspensión o un punto final no hacen más que resignificar el centro descentrado y en continuo desplazamiento que componen sus textos.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A. 2005.
- Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós, 2003
- Benjamin, Walter, *Dirección única*. Madrid: Alfaguara. 1987
- Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá*. Barcelona: Ediciones Paidós.1994
- La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008.
- Borinsky, Alicia, “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, *Revista Iberoamericana* N° 92-3, julio-diciembre 1975.
- Burucúa, José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires. 2003
- Compagnon, Antoine, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, París, Éditions du Seuil, 1979
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XIX, 1971.
- La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos.1997
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Estrin, Laura. “Libros en pose de combate. Sobre *Las sagradas escritura* y otros libros de Héctor Libertella” *Espacios*, FFyL. UBA, N° 14 Agosto 1994.
- Fernández, Macedonio, *Relatos. Cuentos, Poemas y Misceláneas. Obras Completas*. Buenos Aires: Corregidor, Vol. 7. 1987
- Heidegger, Martín, *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2004
- Jitrik, Noé, “Rehabilitación de la parodia”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Roberto Ferro (coord), Buenos Aires, ILH, FFyL, UBA, 1993.
- Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000
- Kermode, Frank, *El sentido de un final, Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Fundamento, 2001.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean –Luc Nancy, *El absoluto literario*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.
- Libertella, Héctor, *El camino de los hiperbóreos*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Aventuras de los miticistas*, Caracas, Monte Ávila Editores S.A, 1972.
- personas en pose de combate*, Buenos Aires, ediciones Corregidor, 1975.
- Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires, GEL, 1990.
- Patografeia. Los juegos desviados de la Literatura*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991
- El árbol de Saussure*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000
- La Librería Argentina*, Alción, Córdoba, 2003
- La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
- Zettel*, Letranómada, Buenos Aires, 2009
- Nueva escritura en Latinoamérica*, Buenos Aires, El andariego, 2008.
- Masotta, Oscar, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la*
- Nietzsche, Friedrich, *El anticristo. Maldición sobre el cristianismo*. Madrid: Alianza Editorial. 2011
- Perloff, Marjorie, *El momento futurista*, Valencia: Pre-textos, 2009

- Piglia, Ricardo, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Siglo XXI. 1998
- Riffaterre, Michel, “La Trace de l’intertexte”, en *La Pensée*, París, 215, Octubre 1980.
- Said, Edward, “A meditation on Beginnings”, *Beginnings, Intention and Method*. Nueva York: Columbia University Press. 1985
- Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011
- Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Martín Warnke (ed), Madrid, Akal, 2010.