

## **Un recorrido por la escritura de Héctor Libertella a través de su trabajo en colaboración con Eduardo Stupía.**

### Resumen

Este artículo aborda una de las múltiples dimensiones experimentales que exploró Héctor Libertella en su obra: los cruces entre escritura y dibujo. En primer lugar, nos detenemos en sus primeros libros (1990, 1993) en colaboración con Eduardo Stupía; luego, en *El árbol de Saussure* (2000) en el que dicha colaboración se intensifica e incluso participan otros artistas, en tercer lugar, en cómo ingresan los dibujos en el juego de reescritura libertelliano (2006) y por último planteamos el carácter conceptual y pictórico de la búsqueda del blanco en el último tramo de la obra de Libertella. En general, esta lectura crítica la construimos en diálogo permanente con una reflexión teórico-crítica sobre la literatura y el arte experimentales.

### Abstract

This article approaches one of the many experimental dimensions explored by Héctor Libertella in his work: first, we analyze his first books (1990, 1993) in collaboration with Eduardo Stupía; then, we study *El árbol de Saussure* (2000) in which such collaboration magnifies and also other artists participate; later, we study how drawings are introduced in Libertella's rewriting game (2006); and last we propose the conceptual and pictorial side of the seeking of "white" in the final part of his work. Generally, this critical reading is built on constant dialogue with a theoretical and critical thought about experimental literature and, also, art.

### Palabras Clave

Héctor Libertella, Literatura Experimental, Escritura, Dibujo, Eduardo Stupía

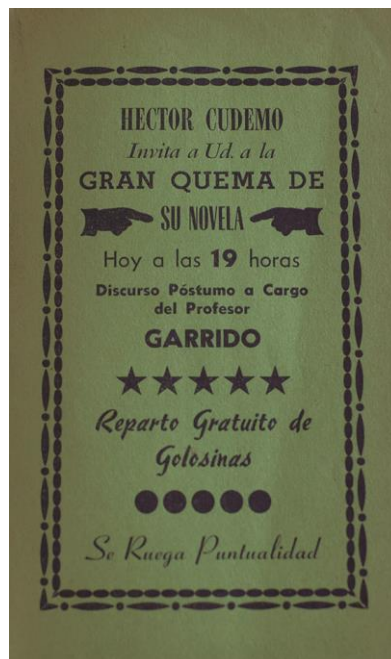
### Keywords

Héctor Libertella, Experimental literature, Writing, Drawing, Eduardo Stupía

## 1. Una experimentación de múltiples dimensiones

En términos metodológicos y argumentales, construiremos este artículo en dos fases: primero, haremos una caracterización descriptiva de la trayectoria de Héctor Libertella (Bahía Blanca, 1945 – Buenos Aires, 2006) y de sus principales rasgos experimentales; luego, haremos un recorte para centrarnos en cómo incluyó, como parte constitutiva de sus libros, dibujos de Eduardo Stupía y de otros artistas plásticos; en tercer lugar, nos ocuparemos del giro que Libertella dio en los últimos seis años respecto de la literatura como arte conceptual y performática en un sentido muy particular, a partir de la reescritura, el trabajo artesanal y la búsqueda del cero, siempre vinculándose con la plástica.

La trayectoria de Libertella como escritor comenzó a mediados de los años '60 y obtuvo visibilidad con *El camino de los hiperbóreos*, novela con la que ganó el premio Paidós de 1968. Esta y las dos novelas siguientes -*Aventuras de los miticistas* (1971) y *Personas en pose de combate* (1975)-, con sus diferencias, construyen en respuesta al *Boom*, mostrando una fuerte filiación *beatnik* y desde unas extravagantes ideas respecto de la posibilidad de transformar la humanidad a partir del juego con la percepción (Libertella 1972). La primera, especialmente, está permeada por la atmósfera experimentalista del *happening* y el *pop art* propia de la Buenos Aires de fines de los '60, como salta a la vista cuando se corta la prosa con la inserción de una página como esta:



Sin embargo, el contraste entre esta primera etapa con lo que vendría después nos lleva a caracterizarla como un experimentalismo *naif* en tanto es muy fácil identificar sus matrices: *happening*, cruce entre escritura y artes plásticas, *pop-art*, literatura *beatnick*, chamanismo, apertura de la percepción a través de determinadas drogas y/o artes. A partir de 1977, con la publicación del ensayo *Nueva escritura en Latinoamérica*, se abre una segunda etapa que se distingue como un bloque respecto de la obra previa y que se caracteriza por un marcado experimentalismo que deriva en curiosas paradojas como que el trabajo sobre el “libro” produzca una “obra” no puede materializarse en libro alguno. En estos términos y desde la multiplicidad de dimensiones en que se puede trabajar los textos/libros y las relaciones entre estos, Libertella construye un “sistema” de sostenidas reescrituras de todos sus libros hasta 2006, cuando muere. Dado que la complejidad de esa trayectoria es bien difícil de caracterizar, citamos a dos de sus principales lectoras, para ver la gradación y la exuberancia de las afirmaciones que ha generado en la recepción. En una nota de 2010, Jimena Néspolo decía:

Héctor Libertella es uno de los episodios literarios más delirantes, estrambóticos y experimentales que ha tenido la vida cultural argentina en las últimas décadas del siglo XX y –como suele suceder– de eso se ha enterado apenas un puñado de amigos. (s. p.)

Y más tarde, Laura Estrín agregaría:

Ya pensé y escribí que Libertella es vanguardia eterna, yo, que creo que algunas vanguardias son lo más fácil que hay. Pero su obra, su traqueteo, me llevaron a ver que él se mantuvo, para siempre, en una rompiente propia, y por eso es único en la historia literaria del siglo XX argentino. Un acto de vida y obra. Libertella se repitió, se adelgazó, se hizo pura vanguardia realista. Y créanme que no juego con las palabras. (Estrín 30).

Por un momento dejaremos en suspenso la lectura crítica de la obra de Libertella para introducir qué entendemos por arte y literatura experimentales. En principio, englobamos bajo este término aquellas apuestas que no se hacen cargo de las “determinaciones del programa”, que corren riesgos y que no resuelven las cosas de la “mejor” manera, que implican prácticas de disidencia y resistencia respecto de las taxonomías del orden del discurso y los dictámenes que cada cultura parametrizada en términos sociales, técnicos, culturales y

mercadológicos. En términos teóricos, adoptamos la idea de que un arte experimental implica ir contra la “entropía” del programa dentro de los límites del mismo, según lo expone de manera formulaica Vilém Flusser en *Filosofía de la fotografía*. Es decir, que se juega con sus posibilidades para salirse de lo esperable dentro de un determinado “programa”.<sup>i</sup> Si lo planteáramos en los términos en que el propio Libertella lo hace, diríamos que lo experimental es lo que “difiere” dentro de un conjunto de prácticas artístico-literarias propias de una traducción cultural (1977). En ciertos aspectos, podría vincularse con la noción de “lo nuevo” de Theodor Adorno (1971) pero preferimos no entrar en esa discusión dado que implicaría un diálogo con la teoría de las vanguardias históricas y un ingreso en la discusión sobre su supuesto “fracaso”. Desde nuestra perspectiva, es constitutivo de lo experimental correr el riesgo del fracaso, sobre todo en una cultura, vernácula y global, que tiene al éxito como principal valor. Como contrapartida, la ponderación del arte experimental siempre necesita historicidad, contextualización socio-técnica-cultural, para poder percibir cómo se corren esos riesgos y respecto de qué. El carácter experimental de la obra de Libertella, su manera de ir en “contra del programa”, como diría Flusser, se vincula con las múltiples dimensiones que pueden tener la literatura y el lenguaje, la comunicación y la letra, el libro y el texto, el papel, la tipografía y la circulación editorial, la construcción de una voz autoral y de una posición en el campo intelectual, de la inserción en el mercado y del vínculo con la crítica literaria, la lectura en su dimensión semiótica y también fenomenológica.<sup>ii</sup>

En esta línea, identificamos *Nueva escritura en Latinoamérica*, el citado ensayo-manifiesto de 1977, como un momento en el que Libertella se pregunta qué hacer y esa instancia crítica implica, en primer lugar un despegue de lo que venía haciendo en libros anteriores y, sobre todo, un volver a pensar y poner en crisis cualquier sentido “heredado” del oficio de escritor, incluso de escritor de vanguardia. Y a partir de ahí comienza una nueva etapa que podría periodizarse interna sin perder de vista la organicidad del conjunto de libros que van de 1977 a 2006. Una de las características clave de ese proyecto, ya plasmada en el propio libro de 1977, es la fuerte reversibilidad entre lo que decía y lo que hacía, lo que lo llevó a desapegarse de las convenciones sociales y genéricas que dentro de la escritura diferencian ficción, ensayo, crítica y teoría literaria, que en

el marco del arte diferencian escritura de pintura y en un marco ya más amplio reinsertan una diferencia entre vida y arte. En todos esos conjuntos de diferencias, Libertella puso en juego su experimentalismo de resistencia y, al mismo tiempo, nunca jugó a la búsqueda de “lo nuevo” o de una exterioridad radical, sino que apostó por lo que denominaba la “táctica del caballo de Troya” (1977), en el sentido de plantear la cuestión puertas adentro de la historia, del campo cultural, del mercado y así siguiendo por los diferentes marcos respecto de los cuales algunas prácticas experimentales pretenden estar exentas.<sup>iii</sup>

Dos ejemplos, uno con el mercado, otro con la intermedialidad escritura-pintura: Libertella no buscó una salida del mercado, sino un tipo de práctica interna que no implicara un sometimiento a sus regímenes de éxito y ventas, a los que pareciera haber estado atento en su primera etapa como lo demuestra la participación y obtención de importantes premios. En cuanto la intermedialidad entre escritura y pintura, tampoco planteó una salida de la escritura hacia la pintura sino que se detuvo en el carácter pictórico de la escritura y señaló el carácter de imagen que constituye a todo texto y así experimentó, puertas adentro de la escritura, posibles vínculos con el dibujo y las artes plásticas en general.

## **2. El dibujo en la escritura, la escritura como dibujo**

Este último aspecto es el que exploraremos de aquí en más, teniendo en cuenta la inserción en sus libros de dibujos de Eduardo Stupía y la concepción plástica y artesanal de la composición de libros. Uno de los aspectos de la lectura que preocupaban a Libertella estaba anclado en el momento en que, a raíz de la “obligatoriedad de la lecto-escritura” (1997), se pierde la capacidad de vincularnos con el “objeto” libro en sus múltiples dimensiones y sólo nos quedamos con el recorrido por la escritura que se reduce a extraer “sentido”, semánticamente hablando. Desde esa preocupación, Libertella recurrió a trabajar en contra de ese “programa” de lectura que pareciera ser propio del capitalismo, ya sea industrial y en correlación con el programa de la Ilustración, o ya sea semiótico y en correlación con el programa de la cibernética (Berardi 2017). Es decir, un programa de lectura atravesado por cierto criterio de

efectividad transitiva y centrada en aspectos de extracción de contenido y transmisión de órdenes.

Toda la escritura de Libertella está en conflicto con dicho programa y no puede leerse desde ese criterio, por lo que obliga a modificar la posición de lectura. En el recorte que hemos establecido, nos quedamos con cómo apela a determinados aspectos plásticos en esta línea, ya sea a través de la inclusión de dibujos o del trabajo con los aspectos gráficos de la puesta en página. Algunos de sus libros están compuestos como “libros-álbum”, en los que, al menos por momentos, imagen y escritura tienen un mismo peso y una no ilustra a la otra, sino que se complementan en la posibilidad de construir sentido. Así planteada esta dimensión del carácter experimental de su obra, haremos un recorrido por los modos en que apela a la imagen y al carácter plástico de la escritura en cuatro momentos: 1. cuando incluye dibujos de Eduardo Stupía en *El paseo internacional del perverso* (1990) y *Las sagradas escrituras* (1993). 2. cuando, en *El árbol de Saussure* (2000), en colaboración con Stupía y apelando a otros artistas construye un “posmundo” en el que el “signo tiende a la desaparición” (11). 3. cuando el proceso de reescritura de su última década de producción incluye algunas imágenes y reproduciéndolas en nuevos contextos de manera idéntica o con leves alteraciones las resignifica por completo y 4. cuando, en *Zettel* (2009), da un marco conceptual a su proyecto y termina por reinterpretarse todo el proceso de reescritura y eliminación de textos como algo concerniente a la pintura más que a la escritura.

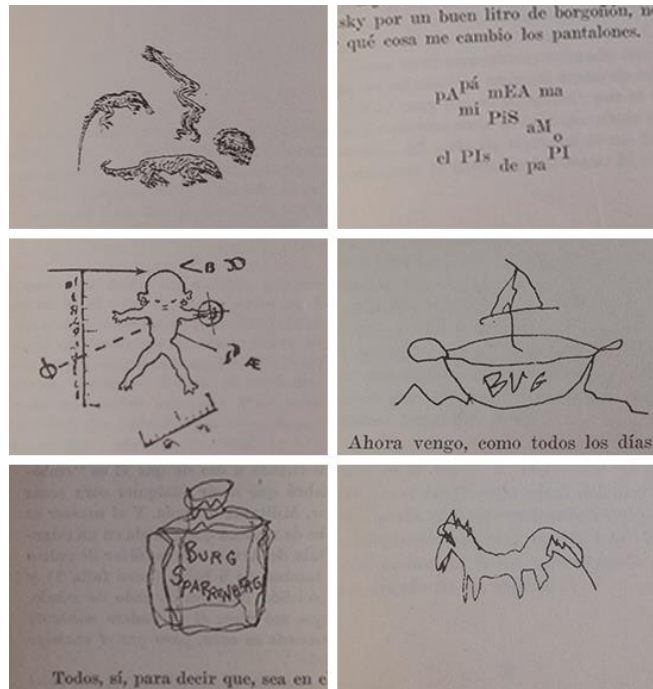
## **2.1. Los primeros libros con Eduardo Stupía**

Recién 1985, luego de varios años de vivir en México a raíz de las adversas condiciones de la Argentina de la dictadura militar, Libertella publica *¡Cavernícolas!*, el primer libro luego de *Nueva escritura en Latinoamérica*. Libertella había tenido una experiencia en México como director de la editorial de la UNAM y se había familiarizado con el proceso de maquetación e impresión del libro, con lo que empieza a ocuparse de intervenciones que exceden la mera composición del “texto” como determinadas cuestiones gráficas, la tipografía, la maquetación, la composición de paratextos como solapas y contratas e incluso el diseño de cubierta. Si bien desde la primera novela había incursionado en

estos aspectos, de aquí en más el “libro” sería comprendido como un todo en el que su actividad de escritor podía involucrarse en los ámbitos más allá de la compartimentación que implica el proceso profesional de edición. Así es que *¡Cavernícolas!* incluye tres relatos particularísimos en los que tenía un rol preponderante el trabajo con los aspectos gráficos: el subrayado “a mano”, la aparición en espejo de una frase, el caligrama o la inclusión de dibujos.

En 1990, Eduardo Stupía comienza a colaborar con Libertella en la publicación de *El paseo internacional del perverso*, un relato compuesto a partir de la autobiografía de una familia de nacidos a través de un experimento alquímico que sólo involucra semen y con personajes de una identidad múltiple, difícil de fijar y que rota entre abuelo-padre-nieto. Es a partir de esta rotación que se advierte que el relato viene escrito alternativamente por los tres y uno de los pasajes correspondiente a los adultos, el narrador se refiere las intervenciones del niño: “Tampoco me disculparé de estos capítulos revueltos o estos dibujitos estúpidos pegados por todos lados.” (79)

Aquí entra en juego una cuestión clave, que se presenta como un nuevo desplazamiento del libro anterior. Ambos libros vienen “ya leídos”: en *¡Cavernícolas!*, aparecían marcas de lectura, en especial la simulación del subrayado de un lector, mientras que en *El paseo...* hay referencias que indican que el narrador está ante el mismo libro que nosotros, como advertimos en la cita precedente. Entre las manipulaciones que recibe el libro, propias de la rotación entre abuelo-padre-nieto, aparece la de esos “dibujitos estúpidos” y se trata de la intervención del nieto en su interacción con el libro antes de saber escribir. Si bien el libro parece estar escrito por esas tres personas, abuelo-padre-nieto, las de las dos primeras sólo se diferencian en algunos aspectos cronolectales y en las maneras de referirse a los otros, mientras que las intervenciones del niño es más simple de advertir, su diferencia es notoria:

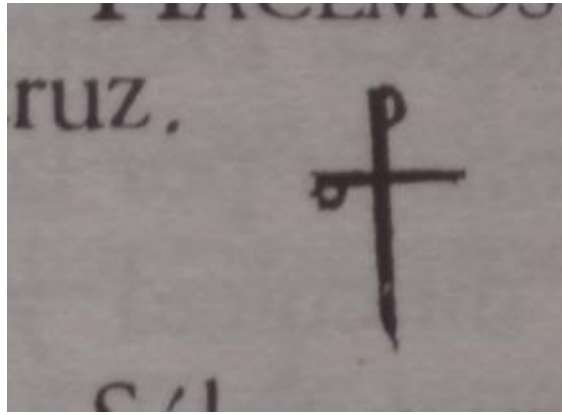


El trazo infantil, el desarreglo silábico de las letras, la simplicidad de las figuras y hasta la falta de perspectiva de las patas del caballo, alineadas sobre una única dimensión, dan cuenta de la intervención de un niño. Y a su vez, esta da cuenta del carácter azaroso y “revuelto” de la organización del libro, que según señalan los adultos, ha perdido un orden cronológico.

Lo que nos interesa destacar es que una lectura atenta a la apuesta experimental, es decir, que permita salirse del “programa” que implica un privilegio de lo escrito sobre lo dibujado en la narrativa “seria y adulta”, pondrá en juego y dará una dimensión muy distinta que la de meras ilustraciones a esos dibujos y habilitará un espacio de enriquecimiento de todo el libro a partir de advertir que Libertella sostuvo la intervención de los tres, abuelo-padre-nieto, en el relato de la historia familiar.

En *Las sagradas escrituras* (1993), su libro más “académico”, también intervienen los dibujos de Stupía como así también la exploración de las posibilidades gráficas de la maquetación. En términos del género ensayístico, el libro es experimental en su totalidad pero aquí nos quedamos con aquellos capítulos en los la cuestión gráfica es preponderante. En “La relación imposible entre escritura y locura”, Libertella abre así: “Hacemos ya, por un largo rato ritual, la señal de la cruz” (254) y a continuación coloca la siguiente imagen:

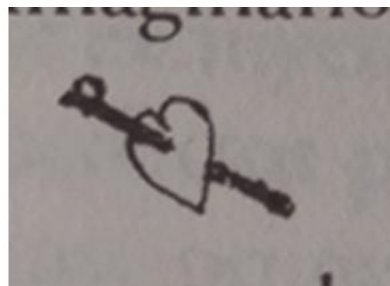
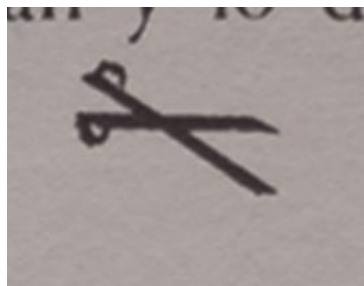




Inmediatamente reinterpreta la cruz y los ejes, con reminiscencia de la jerga académica de “los ejes diacrónico y sincrónico”, se presentan como dos fuerzas que tratan de anularse entre sí, con lo que recurre a un trabajo de analogía perceptiva entre “maderos”, “espadas” y “vectores”. Según continúan sus argumentos, cuando el vertical gana, el escritor cae en la imposibilidad de la comunicación por demasiado ideolectal; cuando el horizontal se impone, como eje social, lingüístico y mercadológico, el escritor no puede producir nada propio. Lo destacable desde el punto de vista experimental es que la argumentación se articula a partir del juego con los múltiples sentidos de “cruz” en vínculo con la imagen:

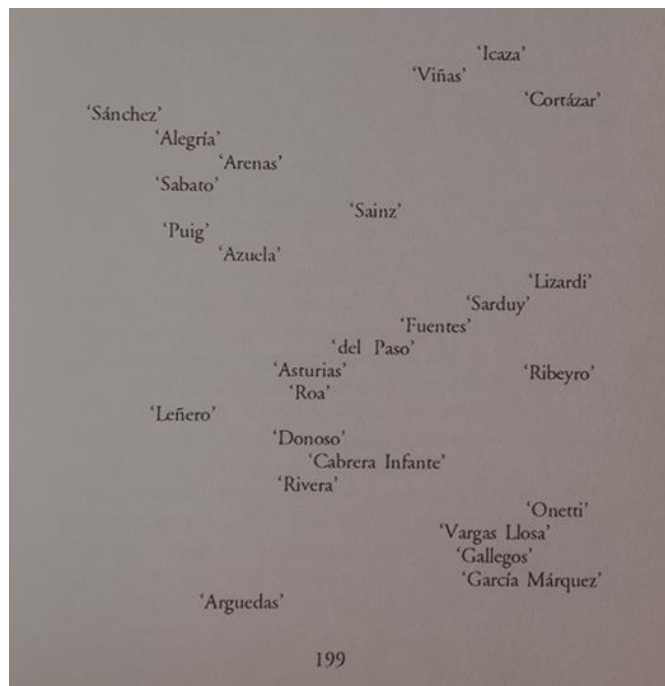
Es la literatura la que lleva a cuestras esa cruz: allí el escritor mantiene con mano firme de artesano el barrote vertical, haciendo fuerte punto de tensión y palanca con el horizontal. Dos travesaños que lo atraviesan y lo despedazan si él se descuida y descuadra la cruz.  
(254)

Inmediatamente, la cruz, que estaba compuesta de dos floretes, se descuadra y aparece como una tijera y en la imagen siguiente ya da un salto, se desentiende de los dos ejes y aparece un corazón atravesado, pasando de la iconología religiosa a la popular:



Esta nueva instancia sirve a Libertella para repensar nuevamente el “estilo”, como aquel “raye” secreto del escritor que lo acompaña siempre: “Es el imaginario, el corazón de la escritura o el centro de su pasión” (255). Más allá de la exégesis de estas figuras, se destaca el hecho de que en su escritura se trabaja la plasticidad del signo escrito y el dibujo se reinserta como variante paradigmática. Es decir que la imagen es susceptible de tornarse parte constitutiva del enunciado.

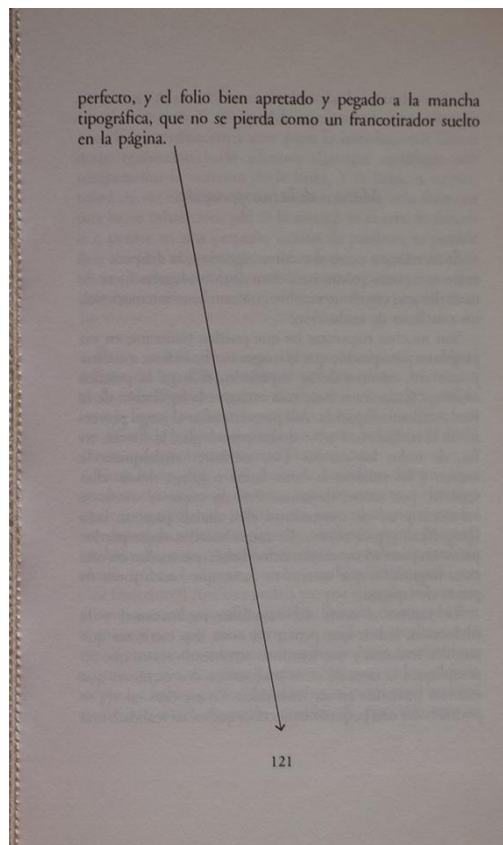
Así como funcionan las diferentes variantes de la “cruz” traídas a colación, también lo hace la disposición espacial que elige para pensar la historia de la literatura latinoamericana y enfrenta al cuadro de doble entrada:



<i>Regionalismo</i> Rómulo Gallegos Ciro Alegria Mariano Azuela Jorge Icaza José Eustasio Rivera	<i>Novela urbana</i> Ernesto Sabato David Viñas Vicente Leñero Juan Carlos Onetti Julio Ramón Ribeyro
<i>Novela de creación</i> Mario Vargas Llosa Gabriel García Márquez Julio Cortázar Carlos Fuentes José Donoso	<i>Novela del lenguaje</i> Severo Sarduy Manuel Puig Reynaldo Arenas Néstor Sánchez Guillermo Cabrera Infante

La disposición de nombres en el espacio en blanco, en el que se explota nuevamente la plasticidad del signo y el espaciamiento, se entronca con una práctica que encuentra su principal exponente en Mallarmé y también se vincula con las primeras publicaciones de Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*

(1972).<sup>iv</sup> Mediante el procedimiento plástico Libertella renuncia al esquematismo del cuadro de doble entrada e inserta en el texto otro modo de dar sentido a la disposición espacial y a la historia de la literatura latinoamericana. Por último, para cerrar el recorrido por el juego con la imagen en este libro, nos detenemos en el capítulo “Sobre la tipografía y el nombre”. En este, luego de una reflexión acerca de las decisiones implicadas en la elección de una tipografía o de lo concerniente a la puesta en página de la caja tipográfica, Libertella se refiere al número de página y pide “el folio bien apretado y pegado a la mancha tipográfica, que no se pierda como un francotirador suelto en la página.” (121) Y es en ese mismo cierre de párrafo donde incluye una flecha que apunta hacia el número de página.

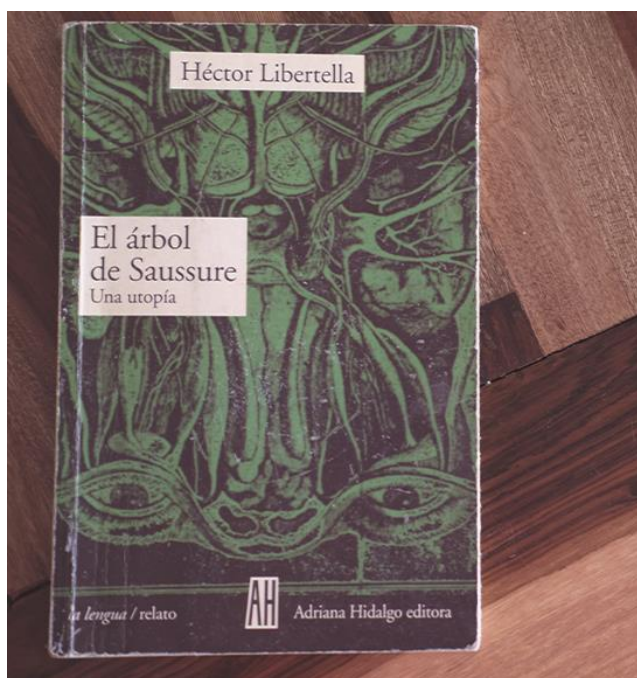


Este uso de lo gráfico y esta manera de leer constituye una ejecución autorreferencial y contradictoria en la que la propia maquetación es el contraejemplo de lo que está enunciando. Este caso junto con el de la cruz y el del mapeo de la literatura latinoamericana implican un modo de hacer crítica que trae a colación otras formas de pensar y otras formas del discurso y en general parten de un gesto común: el del trabajo a contrapelo de las prácticas habituales, desviado de la norma, en “contra del programa” y en permanente búsqueda de

la puesta en crisis de los procesos mediante los que se ligan escritura y pensamiento y se establece cómo leer y dar sentido a lo que vemos/leemos.

## 2.2. La imagen en *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000)

Para *El árbol de Saussure* se dio una sincronía particular: Eduardo Stupía trabajaba en la composición de las cubiertas de la editorial Adriana Hidalgo, en la que saldría el libro. En su cubierta aparece un tejido orgánico en un verde oscuro, clorofílico, indiscernible, animal y vegetal, con ramificaciones y tejidos cavernosos, arterias y tallos, hojas y ojos, pulmones y raíces, con algo de *alien* y de ser ancestral al mismo tiempo. Esta tapa hace eco con el título del libro y, en simultáneo, con el “árbol de las transformaciones” como llamaba Libertella (Cippolini 2001) a las obras en permanente reescritura que estaba componiendo.



Es en esta cubierta en la que empiezan a traspasarse al libro impreso en serie el trabajo de escritura/reescritura y composición de libros artesanales que caracterizaría la obra de Libertella a partir del año 2000: tanto su nombre como el título son una reproducción de esos “papelitos” recortados cuya recombicación se había transformado en uno de sus procedimientos centrales para la composición de interiores y cubiertas. La intervención consistía en escribir a máquina su nombre y el título del libro, encontrar el tamaño buscado en base a

fotocopias, luego cortar y pegar. La evidente falta de integración entre la ilustración y el texto da cuenta de ese proceso.

A propósito de este libro, además, comienza a circular la reposición del proceso de trabajo: por un lado, la reconstrucción que hace Rafael Cippolini del método.<sup>v</sup> Y, por otro, la que hace el propio Stupía, quien relata que la tapa fue construida en diálogo con Libertella a partir de un dibujo invertido de Vesalio, el anatomista flamenco del siglo XVI:

queríamos aludir a esa idea de vivisección anatómica de un cuerpo literario, para hacer visible la existencia de un sistema linfático en la literatura, según la cirugía semántica que se podría decir ensaya Libertella". (183)

Respecto del "papelito" con el título, Libertella pensaba que ese dibujo no se limitaría a dicho libro sino que sería la misma para cada tomo de sus "obras completas a las que les falta un poco de todo" (Damiani s.p.), de manera que serían todos los libros iguales y lo que cambiaría sería el papelito con el título.

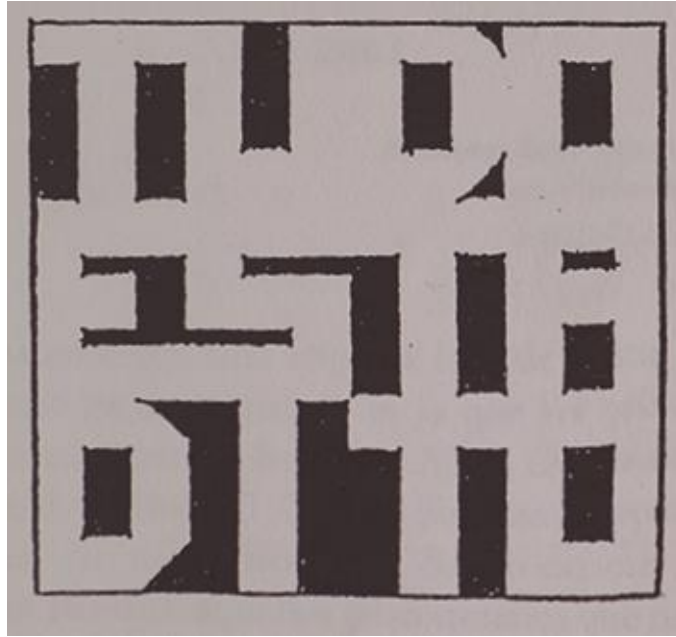
Más allá de la cubierta, *El árbol de Saussure* presenta un marcadísimo carácter experimental caracterizado por una fuerte negatividad vinculada a la intención declarada de "no decir ni sí ni no" (Libertella 2010: 185): ni ficción ni teoría, ni literatura ni pintura ni texto ni imagen ni libro ni instalación o todo al mismo tiempo. Básicamente se organiza en torno a una pregunta enunciada en el epígrafe de apertura: ¿Cómo asumir las cosas –la sociedad, yo, el arte, la vida misma y la muerte- en ese mundo que tienden a la desaparición del signo? (pág.11)

Desde este punto de partida, se plantea la complejidad del libro, que abordaremos sólo para entender cómo ingresa el dibujo. Libertella reconstruye de un modo etnográfico-antropológico un "ghetto" en el que, tal como se plantea en la pregunta, la semiosis tiende a cero. En el plan de cruzar opuestos, por momentos tiende a la simpleza de la tautología y, por otros, aborda desafíos como comprimir la historia de la literatura en tres breves párrafos. A lo largo del libro construir un vínculo dinámico y multiperspectivista entre quien escribe y su "objeto", un "otro" radicalmente incomprensible en tanto no está atravesado por el lenguaje.

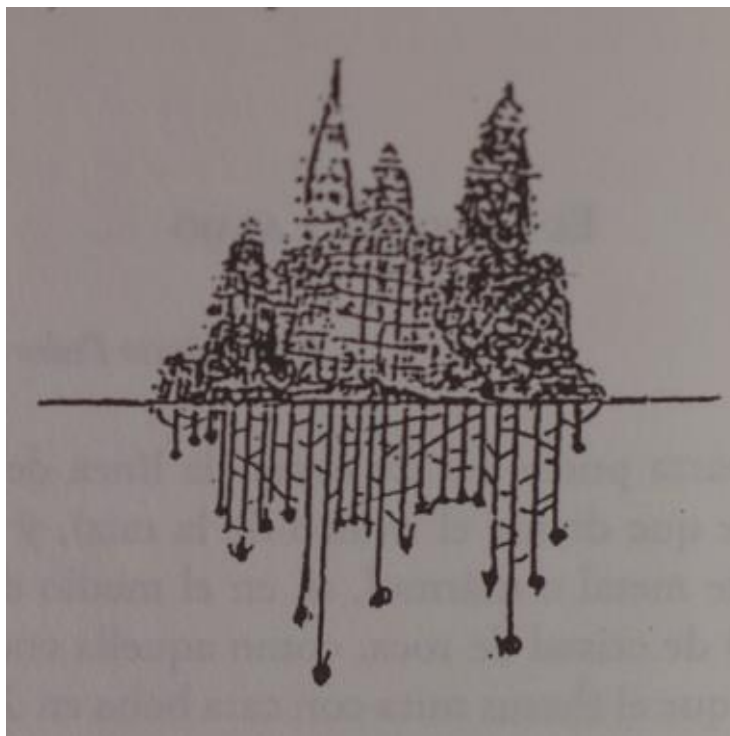
Esta reconstrucción dialoga con la "visita guiada" propia del género utópico (Jameson), describe diferentes aspectos de la vida del *ghetto* e incluye qué tipo

de arte circula ahí. Se trata de dos artistas que han trabajado el juego de negro y blanco propio de la escritura sobre el papel en sus aspectos gráficos -Mirtha Dermisache y Augusto de Campos- y de Gaudí, quien trabajó en maquetas – iglesia Colonia Güell- que partían de la proyección virtual y espejada maquetas de pesas colgantes. Así es como Libertella toma obras de arte en cierto punto consagradas durante el siglo XX y las inserta como el “arte” del *ghetto* y con una simple recontextualización las hace parte de ese mundo en el que el “signo tiende hacia su desaparición”. En esa visita, se presenta una obra de Mirtha Dermisache como el diario del *ghetto* y la obra de Augusto de Campos aparece como el momento anterior a que la escritura pierda toda dimensión signíca y pasa a ser pura imagen.





En sintonía, entra la reminiscencia de las pesas colgantes con que Gaudí diseñó la iglesia de Colonia Güell: “Igual que La Sagrada Familia y otros proyectos suyos, las cúpulas de la iglesia Güell jamás se concretaron. Pero en algunos días de sol radiante se puede ver reverberando una madeja de hilos entre las nubes del ghetto.” (79).





### 2.3. La reescritura de imágenes

El “sistema linfático” mencionado por Stupía para referirse a las “obras completas” implicaba un fuerte juego de reverberaciones y ecos entre todos los libros a partir del proceso de reescritura general y sostenido de todos sus textos. En la retrospectiva escrita en conjunto con Cippolini, Libertella señala dos momentos en su obra, uno anterior, en que le importaba la trama, en el que armaba una escaleta de cada capítulo y luego iba completando, y otro, opuesto, el que llevaba a cabo en aquel momento, según el cual una frase es determinada, desde adentro de la “red lingüística”, por su precedente en un proceso que tiende al infinito: “un día probé el gusto de reescribir una frase y nunca más me despegué de eso.” (Cippolini, 188) Ese trabajo de composición frase a frase es también un trabajo de “papelito” a “papelito”, en el sentido de que las frases iban adquiriendo cierta autonomía y se recolocaban en función del trabajo artesanal de cortado y pegado. A su vez, el trabajo adquiría las características de un trance ritual en el que la aparición de los escritos se asemeja sobre manera a la aparición de la “madeja de hilos” en el cielo del *ghetto*.

No escribo todos los días, en absoluto. Por eso se van acumulando esas etapas de sedimentación a lo largo de muchos años. No hay un tiempo de trabajo. Los libros van apareciendo por casualidad en una proyección fantasmal. En realidad, si lo pienso, no escribo nunca, en el sentido de producir con cierto régimen: las cosas se van depositando. Estoy mucho en el escritorio pero no sé qué es lo que hago. Estoy desde las diez de la noche hasta las cuatro de la mañana, pero hay como una laguna mental al día siguiente. No sé qué ocurrió en esas seis horas. Creo que es una lenta decantación de frases perdidas. (200)

De ese trabajo de recomposición de libros no están exentas las imágenes de libros previos. En uno de los relatos incluidos en *¡Cavernícolas!*, Libertella había apelado a una carta, el caballo de espadas.



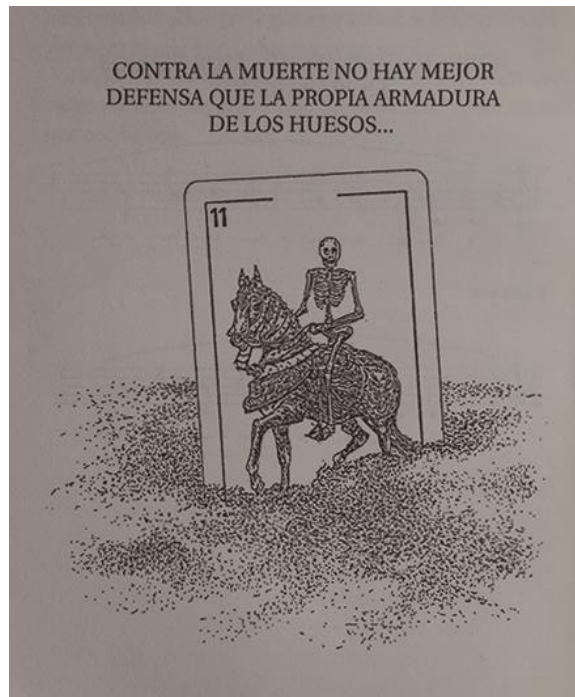


Posteriormente pediría a Eduardo Stupía un caballero andante cuya armadura, para desafiar a la muerte, se compusiera de los propios huesos. Esas imágenes son reutilizadas en *El lugar que no está ahí*, reescritura de uno de los relatos de 1985, y *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, ambos publicados en 2006 y compuestos con la certeza de la inminencia de la muerte, propia del diagnóstico de un cáncer avanzado. Dicha certeza atraviesa toda la autobiografía, desde el título hasta la contratapa, y es ahí donde la reinserción de las imágenes del caballero andante cobran una dimensión de sentido totalmente distinta.<sup>vi</sup>

La primera de estas imágenes, en el pasaje a la autobiografía, posee una modificación notoria: el caballero que aparecía con armadura, ahora sólo tiene su esqueleto. La segunda, que no estaba en 1985, es reproducida tan cual en los dos libros. En *La arquitectura del fantasma*, la inclusión de estas imágenes implica un trabajo más intenso que se advierte al enlazar la reflexión paradójica sobre las posibilidades de protección contra la muerte con la experiencia concreta que podría estar viviendo Libertella. Así, los mismos pasajes textuales o las mismas imágenes, traídas a colación en diferentes oportunidades a lo largo de sus libros, cuando se acopla y sincroniza con una “existencia real” desbarata y potencia las interpretaciones y, sin duda, las emociones. A continuación se coloca el dibujo de *El lugar que no está ahí*:

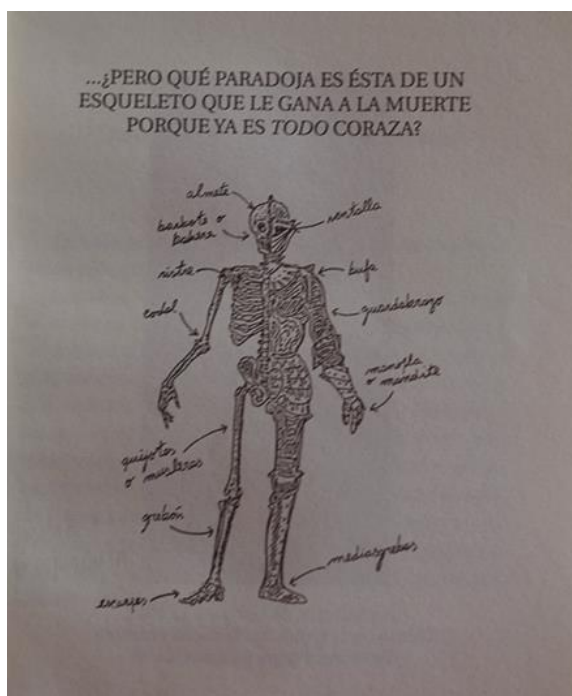


Frente a esta versión del caballo de 1985, la que aparece en la autobiografía es otra, cuyo encabezado implica una cita del otro libro apenas modificada –“¡contra la muerte no hay defensa más perfecta que la propia armadura de los huesos!” (2006b 71).



Las diferencias son notorias como así también el vínculo sintético que podemos advertir en el pasaje que va de el caballo en la carta de naipes, al caballero y de ahí a la carta con el esqueleto del caballero enterrada en la arena. A su vez, tanto en uno como en otro libro, aparece la misma armadura de huesos, salvo

que en uno lo hace en el marco de la ficción mientras que en la autobiografía aparece recontextualizada y con un encabezado también tomado del otro libro:



Al ver estos dibujos y leer sus epígrafes quedamos pasmados con lo que Libertella todavía estaba dispuesto hacer con el relato de sí, con la experiencia del límite de la vida y con su escritura. Desde un “plus de sabiduría” que le da la certeza de su propia muerte, todo en su autobiografía nos hace presenciar esa última función en la que el escritor está dispuesto a armar la arquitectura del fantasma.

Como advertimos, sostuvo el carácter experimental de su obra hasta límites insospechados y puso en juego de manera inseparable el complejo vida-obra o, como dice Alan Pauls citando a Nietzsche, Libertella construyó uno de “esos laboratorios de formas existenciales alternativas que son las vidas de artistas o de pensadores” (184).

#### **2.4. La búsqueda del blanco, en donde incluso llegar al silencio es “pintar”**

Ante la inminencia de su muerte, en su última entrevista, Libertella decía:

Digamos que lo que tengo es satisfacción. Porque creo que el sistema está: cada librito tiene sus cosas, cada uno sugiere algo, cada uno es distinto del otro. Ese es el objetivo. ¿Por qué? ¿Para qué todo esto? Lo

desconozco. Las cosas se dieron así: la literatura es lo que cayó en mis manos. (2010: 194)

Entre todos los libros en permanente mutación que componen el “sistema”, hay uno en particular que se presenta como centro y borde de las “obras completas a las que les *falta* un poco de todo” (cursivas nuestras). Se trata de *Zettel* (2009), libro que recupera el título de uno de un libro póstumo de Ludwig Wigenstein, en el que sus discípulos compilaron los “papelitos” (*Zettel* en alemán) encontrados en sus archivos. En el juego con lo “póstumo” construido en vida, Libertella deja ese libro compilado por él, en el que se arma una suerte de antología de los “destellos” de toda su obra y se pone en juego una lectura propia de el arte contemporáneo desde un punto de vista paradójico: libro póstumo compilado en vida, obra completa para siempre incompleta, centro y límite del “sistema”, obra y desobra al mismo tiempo.

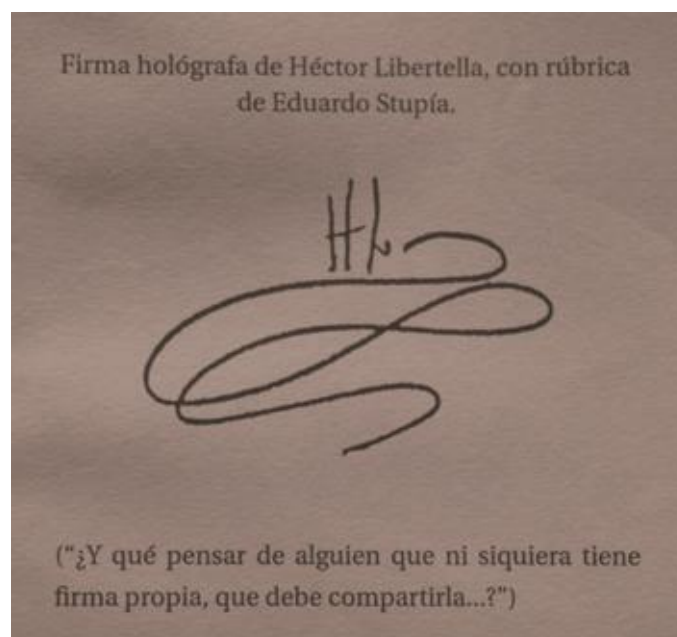
Recuperemos los sentidos de lo que “falta” para sus obras completas: tanto en *El árbol de Saussure* como en *La arquitectura del fantasma* Libertella deja pistas para ponernos en presencia de los múltiples sentidos de esa “falta”. Por un lado, a las obras completas les faltará siempre algo porque se ha dedicado, en *post* de construir el “sistema”, a cercenar fragmentos aquí y allá; por otro y al mismo tiempo, a su obra siempre le faltará algo para completarse, porque su proyecto se dirige, como dice en *La arquitectura del fantasma*, “al impalpable cero”.<sup>vii</sup> Es decir, en los libros que sí están *faltan* los fragmentos que Libertella fue eliminando en cada reescritura y, al mismo tiempo, la existencia de dichos libros es un testimonio de que todavía *falta* para llegar a su horizonte conceptual. En una entrevista apócrifa inserta en *El árbol de Saussure*, decía:

Ayer vino un amable periodista y me indagó sobre el terror de la página en blanco: “Mire usted –le dije-, si tengo un terror es no poder llegar acabadamente a esa página.” Entonces le mostré cientos de manuscritos tachados y mis pequeños pinceles y frascos de corrector blanco. (2000: 65)

Esa búsqueda, esa puesta en escena de la búsqueda del blanco reafirman la idea de que lo que le falta a sus obras no es lo que les quitó, sino que no ha podido quitar lo suficiente. En este marco, *Zettel* es una apuesta límite de esa búsqueda: de los cientos y cientos de páginas escritas por Libertella, en el libro se compilan alrededor de cien pasajes breves y todo lo demás está y no está

presente, como sostiene su autor, dado que no deja de afirmar que todo aquello que se elimina en una reescritura, una huella en lo que queda. Así, el acercamiento al blanco se visualiza como un proyecto asintótico, emprendido por un escritor que hasta su muerte lo sostiene sin alcanzar destino. En ese camino, todos sus libros son reprocesados y sólo queda lo que todavía no se puede borrar. Las consecuencias de esta práctica, combinadas con la proliferación de múltiples versiones artesanales de cada libro distribuidas entre sus amigos-lectores, hacen que su “obra” se vuelva inasible para la industria editorial, propia de la sala de exposiciones, de la instalación “biblioteca”, del archivo o de la rememoración de sus “testigos”.

En esta última apuesta conceptual, ya por fuera del trabajo con las imágenes de Stupía, no quedan dudas de que su literatura ya no se trataba de *escribir*, sino de cortar, pegar, componer y recomponer y de pintar de blanco. Sin embargo, el vínculo entre imagen y texto, la reversibilidad entre dibujo y escritura, la exploración del carácter gráfico de la letra y del carácter escritural de todo trazo, el retrato de una colaboración de veinte años entre Héctor Libertella y Eduardo Stupía e incluso algunas cuestiones vinculadas con el juego con el nombre propio y la posibilidad de compartir con otro esa intimidad, la propia firma, quedarían planteados en una página de *La arquitectura del Fantasma. Una autobiografía*. En ella Libertella alegorizaría, con un alto grado de simpleza y, al mismo tiempo, combinando la heterogeneidad de la enumeración precedente en la relación entre esta firma, su rúbrica y sus epígrafes:



#### 4. Coda a propósito de la literatura y el arte experimentales

En el libro *Clases. Literatura y disidencia* (2005), Daniel Link abre con una declaración de principios en que intenta reponer el lugar de la literatura y el arte experimentarles respecto de las vanguardias históricas. Y hace un breve *racconto* de las perspectivas de izquierda que han desactivado el arte experimental en función de un supuesto “fracaso” de las vanguardias históricas. Así hace reconstruye los principales planteos de Theodor Adorno, Hans Magnus Enzensberger, Edoardo Sanguinetti, Russell Berman y Eric Hobsbawm (Link 15-19) y señala que estos posicionamientos encuentran dos problemas: la confusión entre arte experimental y vanguardias y cierta inclinación hacia el “clasicismo” en función de una supuesta “comprensibilidad” para el conjunto de la sociedad. Frente a esto, plantea su posición, que vale la pena traer a colación a propósito del objeto de este trabajo y de la literatura y el arte experimentales en general:

El arte de vanguardia es *una* forma histórica del arte experimental. El fracaso histórico de las vanguardias (la disolución de sus objetivos y modos de operar en el museo o en el mercado) en modo alguno impugna el arte experimental. Muy por el contrario, es *en esos fracasos históricos* donde el arte encuentra las razones para seguir adelante, una y otra vez, en su afán de transformar el mundo.

El otro problema *grave* que ponen en escena las polémicas sobre el modernismo histórico y las vanguardias es el de la relación entre arte y democracia, porque la discusión política sobre el arte experimental pasa hoy (como siempre) por su carácter acotado a un público mínimo o inexistente (lo que algunos llaman *elitismo*). Ninguna persona de bien podría negar, de buena fe, que la ciudad –ese artefacto- *debe ser* para todos. Que el arte *deba ser* para todos es una afirmación más problemática y el ‘aristocratismo’ consecuente con su puesta en duda requiere de un esfuerzo de pensamiento adicional para que *nadie* (ni desde la izquierda ni desde la derecha) pueda alucinar que proviene de algún pacto con la ideología que pretende conservar el mundo tal cual es. Crepuscular como puede percibirse (en el contexto de una sensibilidad que no tiene sentido negar, aun cuando nos mantengamos distanciados

de ese milenarismo estético), el arte experimental sigue hoy alimentando una 'potencia revolucionaria' que (hoy como ayer) sigue apareciendo en todas partes. La discusión sobre el arte y la literatura experimentales y los modos de la disidencia presupone, precisamente, el análisis crítico de todo sistema clasificatorio normativizador. Ése es hoy el desafío, tanto para el arte experimental como para quienes gustan de pensar en él. (18)

Es en este sentido en que planteamos la potencia de la literatura/arte experimental de Héctor Libertella, de su apuesta límite en el ir en contra de los diversos programas que establecen modos de lectura, modos de escritura, modos de vida. Podríamos decir que se trata de experimentos y de resistencias riesgosas, que pueden salir mal o bien, pero que habilitan espacios abiertos, no capturados por las múltiples taxonomías que pretenden ordenar las existencias posibles. Por último, para dejar reverberando los juegos libertellianos que cruzaban escritura-dibujo y el grado de articulación arte-vida, cerramos con una cita en la que apela lo que tienen en común el trazo y el rayar:

En la noción de árbol hay todo un juego con el sentido y la interpretación. En la figura del tronco sólo queda el silencio y el 'raye' de lo que nos penetra y no podemos formular con palabras. Como mirar algunos cuadros de Picasso o Bacon. Yo siento que la literatura no debe excluir esta posibilidad de 'rayar', de ser un poco resistente a la interpretación. ¡Jódanse los críticos, que yo me jodo a mí mismo haciendo lo que hago y haciéndolo así! Lo increíble, ocurre. (Libertella, 2001: 205)

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Buenos Aires: Orbis, 1983 [1971]. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Berardi, Franco "Bifo". *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017. Impreso.
- Cippolini, Rafael. "Pathogramática. Un tratado de vida y obras de Héctor Libertella". *Tsé-Tsé*. Abr. 2001: 188-205. Impreso.
- Estrín, Laura. "Héctor Libertella y Osvaldo Lamborghini, maestros". *Libertella/Lamborghini*. López, Silvana Ed. Buenos Aires: Corregidor, 2016. 25-

28. Impreso.

Flusser, Vilem. *Filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2014 [1983]. Impreso.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1999 [1970]. Impreso.

Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2015 [2005]. Impreso.

Libertella, Héctor. *El camino de los hiperbóreos*. Buenos Aires: Paidós, 1968. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Aventuras de los Miticistas*. Caracas: Monte Ávila, 1971. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Novela: el trabajo sobre la percepción". *Hispanamérica*. 1 jul 1972: 69-73. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Personas en pose de combate*. Buenos Aires: Corregidor, 1975. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.

\_\_\_\_\_. *¡Cavernícolas!* Buenos Aires: Per Abbat, 1985. Impreso.

\_\_\_\_\_. *El paseo internacional del perverso*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Las Sagradas Escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Leer y escribir en Argentina". *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC – UBA, 1997. 445-460. Impreso.

\_\_\_\_\_. *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Ficciones nacionales según Libertella. Teoría del 'corte argentino'" Entr. Marcelo Damiani. *Clarín*. 3 ag. 2002. Web. 2 dic. 2018. <[www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/08/03/u-00211.htm](http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/08/03/u-00211.htm)>

\_\_\_\_\_. *La arquitectura del fantasma*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006a. Impreso.

\_\_\_\_\_. *El lugar que no está ahí*. Buenos Aires: Losada, 2006b. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Zettel*. Buenos Aires: Letra Nómada, 2009. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Crónica del instante" Entr. Ariel Idez. *El efecto Libertella*. Marcelo Damiani comp. Rosario, Beatriz Viterbo, 2010. 183-196. Impreso.

Link, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma, 2005. Impreso.



Néspolo, Jimena. "Noticias de un fantasma". *Boca de Sapo*. 9 jun. 2010. Web. 3 nov. 2018 <<http://agendabds.blogspot.com.ar/2010/06/noticias-de-un-fantasma-por-jimena.html>>

Pauls, Alan. "El arte de vivir en arte". *Temas Lentos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012. 166-184. Impreso.

Ruiz Alvarez, Aurora Gedra: "Da poesia visual ao videopoema de Arnaldo Antunes". *Revista Laboratorio*. N° 19. Dic. 2018. WEB. 1 mzo 2019. <<http://revistalaboratorio.udp.cl/da-poesia-visual-ao-videopoema-de-arnaldo-antunes/>>

Saavedra, Guillermo. "Héctor Libertella o la vanguardia hospitalaria". Entr. Esteban Prado. *Estudios de teoría literaria. Revista digital. Artes, Letras y Humanidades*. Sept. 2014. 215-221. WEB. 3 abr. 2019. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/746/765>>

Stupía, Eduardo. "El género Libertella". *Libertella/Lamborghini*. Silvana López Ed. Buenos Aires: Corregidor, 2016.181-192. Impreso.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: La marca, 2008 [1977]. Impreso.

---

<sup>i</sup> Complementamos la noción de "programa" a través del marco teórico del materialismo cultural de Raymond Williams (1977) y la noción de "orden del discurso" de Michel Foucault (1970).

<sup>ii</sup> Daba la impresión de que él estaba en una especie de centro en el que se había logrado ubicar –desde el punto de vista de su sensibilidad, de su imaginación verbal y poética–, que era el centro de un icosaedro, es decir, de un cuerpo de múltiples caras. Y que lo que él hacía era girar dentro de esa figura que involucraba, en cada una de esas facetas, todos los aspectos que pueden estar implicados en el lenguaje. (Saavedra 218)

<sup>iii</sup> Es por este motivo que lo vinculamos con las reflexiones estéticas de Vilém Flusser, en tanto ambos coinciden en que una práctica experimental no implica una salida sino un espacio de disidencia puertas adentro del "programa" cultural.

<sup>iv</sup> Para una reconstrucción del trabajo de la poesía visual y el espaciamiento de la página hasta la Grecia del siglo III a. C., ver: Ruiz Alvarez.

<sup>v</sup> "El árbol de Saussure lo escribió siguiendo, estrictamente, la técnica cultivada por De Másperi: la metodología de los remeros. Éstos, para competir, se entrenan en la disciplina de dormir sentados durante 8 minutos, antes de retomar el movimiento. En una de las formas de conservar la lucidez, la concentración y la energía. Siguiendo el ejemplo, Libertella escribió su libro durmiendo sólo dos horas y volviendo una y otra vez a la escritura, hasta que el cansancio lo doblegaba y entonces volvía a dormir otras dos horas. Fue su dieta de trabajo durante cuarenta y cinco días, lapso cumplido el cual, el libro estuvo listo para ingresar a la imprenta." (205)

<sup>vi</sup> Este cambio en el sentido lo atribuimos a lo que Leonor Arfuch (2002) identifica como la "garantía de una existencia real" que implica un cambio en la clave interpretativa del texto autobiográfico. Sin embargo, la relectura de los libros de ese último ciclo de reescrituras hace que esa clave se permee en todo el conjunto y sea muy difícil perderla de vista aún cuando estemos leyendo "plena" ficción.

<sup>vii</sup> Aquí la cita completa: "acá estoy, aislado desde hace ocho o nueve años reescribiendo y achicando simultáneamente doce libros y eliminando otros tantos. Rumbo al impalpable cero." (2006a: 105)