

UN JUEGO SERIO EN QUE SE VA LA VIDA. FRAGMENTOS, CITAS, REESCRITURAS EN *ZETTEL*, DE HÉCTOR LIBERTELLA

A SERIOUS GAME IN WHICH LIFE SLIPS AWAY. FRAGMENTS,
CITATION, REWRITES IN HÉCTOR LIBERTELLA'S *ZETTEL*

AGUSTINA PÉREZ*

Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 22 de mayo de 2015

RESUMEN

Los papeles sueltos de *Zettel*, último libro de Héctor Libertella, tienen algo de la tarea obstinada que Antoine Compagnon encuentra en niños y ancianos, trabajo del papel como cortar y pegar, juego serio en que se va la vida, o llega. Se revisará *Zettel* a la luz de otros textos de Libertella para indagar su vínculo con el fragmento como tipo de exposición que no aspira a la exhaustividad sino a lo inacabado, siendo siempre en germen (Lacoue-Labarthe y Nancy) y con el trabajo de la citación (Compagnon), donde el texto se vuelve producto de la fuerza del desplazamiento.

PALABRAS CLAVE: *Zettel*, Héctor Libertella, cita, fragmento, reescritura.

ABSTRACT

The loose papers of *Zettel*, Héctor Libertella's last book, involve some of the stubborn task that Antoine Compagnon finds in children and the elderly, working paper as cut and paste, serious game in which life slips away, or arrives. This work reads *Zettel* in the light of another of his works to examine their connection with the fragment as a type of exposition that doesn't look for exhaustivity but the unfinished, being always in germ (Lacoue-Labarthe y Nancy) and with the work of citation (Compagnon) in which text becomes the result of the force of displacement.

KEYWORDS: *Zettel*, Héctor Libertella, citation, fragment, rewrites.

* agustina1844@gmail.com. Licenciada en Letras. Universidad de Buenos Aires.

*Enfrentado a la posibilidad de que la historia continuara
que mundo
h u b i e r a
un momento, un paréntesis (*
me asomo al balcón pero no para tirarme
seguiré escribiendo

Oswaldo Lamborghini, *Poemas 1969-1985*

La figura del escritor Héctor Libertella gana —o, mejor, usurpa— día a día un mayor lugar en el panorama crítico y literario argentino. En el 2010 se publicó *El efecto Libertella*, libro que reúne diversas voces de la cultura argentina contemporánea que se proponen desde reflexiones críticas sobre la obra libertelliana hasta testimonios que anclan lo anecdótico de la amistad con el escritor. En el 2013 se realizaron las jornadas Libertella-Lamborghini en la Biblioteca Nacional y el MALBA. En el 2014, la tesis doctoral de Esteban Prado ancla en el libro *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido*. Paralelamente, también Silvana López persigue la inquietante escritura de Libertella en su tesis doctoral en proceso. Múltiples son, también, las distintas intervenciones en revistas —desde suplementos culturales hasta publicaciones especializadas— que, de uno u otro modo, lo traen al presente denotando la imperativa fuerza de su escritura, su incordiosa actualidad.

Cuando Héctor Libertella nace en 1945 en Bahía Blanca, ciudad situada al sur de Buenos Aires, Argentina, la biblioteca de sus padres contenía como único volumen un diccionario impreso en 1917. Esa biblioteca de estantes vacíos que habrá que llenar para tapar el hueco, “aunque sólo fueran muchos libros fantasmas para que el hueco siguiera ahí de cuerpo presente” (Libertella, *La arquitectura* 17), desata una bibliomanía, *pathos* de la letra donde la vida se jugará en los vaivenes de leer, releer, escribir, reescribir, cada vez más enlazados, más superpuestos, hasta volverse difícilmente discernibles. Todo en movimiento, todo el tiempo. De allí que las actividades que Libertella merodea están siempre relacionadas con esta patología: ensayista, narrador, crítico, profesor de teoría en Nueva York, México y Buenos Aires, investigador en el área de Filología en el CONICET, escritor, siempre y fundamentalmente. Y, también, una presencia primordial en el bar emblemático Varela Vareleta, situado en Scalabrini Ortiz y Paraguay, pequeña trinchera que acogió y sigue acogiendo a un buen número de escritores argentinos, donde hoy todavía es posible pedir un ‘José Bianco’ —en referencia al escritor y jefe de redacción de *Sur*— y recibir un whisky J&B, merced a cómo Libertella rebautizó a la bebida.

La primera novela del autor, *El camino de los hiperbóreos*, se publicó en 1968 y fue galardonada con el premio Paidós. El autor relata cuando fue a recibirlo:

“... cuando llegó el momento de mi discurso saqué del interior de la columna un muñeco con mi propia cara, lo dejé en mi reemplazo y salí corriendo por la calle Florida” (87). La producción literaria de Libertella comienza en un contexto que está cada vez más lejos de la literatura comprometida y denunciadora por la que pugnaban autores como Ismael y David Viñas en la revista *Contorno* (1953-1959), y cada vez más cerca del cambio de proposición que propondrán Osvaldo Lamborghini, Germán García y Luis Gusmán desde la intrigante revista *Literal* (1973-1977), donde ya no se trata de escribir ‘para’ una causa (la transformación radical del mundo, la revolución social) sino de escribir ‘por’ (el goce de la mera escritura, escribir por escribir como el alcohólico toma por tomar, dirá Libertella).

Su primer libro aparece en medio los agitados *roaring sixties*, que tenían a la Manzana Loca como punto geográfico de mayor ebullición. Allí estaba el Instituto Di Tella, eje de la actividad cultural de ese entonces. Se trata de un tiempo de vanguardia, experimentación interdisciplinaria, *happenings*, tiempo de recorrido de bares y librerías como Nueva Visión, “con sus libros de arte y semiótica y sus lámparas que anticipaban el posmundo” (30). El contexto es, también, paralelo al *boom* latinoamericano de 1960-1970. Y, de hecho, una de las mayores apuestas críticas de Libertella será perfilar, en tiempo real, un contra-canon a aquel propugnado por el *boom*, que explicita en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1973), donde trae a escena a Osvaldo Lamborghini, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Manuel Puig, Reynaldo Arenas y Enrique Lihn, entre otros. Si bien el hermetismo radical de su producción impidió, en cierto modo, una circulación conveniente de su obra durante su vida¹, lo cierto es que Libertella “se inscribió en el hermetismo más rígido y lo subvirtió: su literatura no es para iniciados, como suele decirse, su literatura busca al lector para que este se permita sustraerse a toda iniciación” (Prado 176).

Ya lo dijo el autor haciendo hablar al bibliotecario José Edmundo Clemente: “... la humedad de un texto, mal que mal, puede solucionarse. Pero si hay algo destructor es la luz del sol. Un texto quemado es un texto perdido” (Libertella, *La librería* 14). Los textos de Libertella son textos de la sentina del barco, aquí “el agua se ha filtrado y deshizo parte de los volúmenes” (13), como ocurre con los mapas de ruta de *El lugar que no está ahí*: “... recorriendo con el pulgar el hilo de palabras borrado por

1. Mencionemos solo un caso: *Nínive* iba a ser publicado en una prestigiosa editorial londinense, proyecto que no se concretó porque los traductores se volvieron locos con el encargo. En vista a esta extraña patología de escribir para no ser traducido, Libertella amplía el relato a *nouvelle* y le da un carácter más transparente. Un año después, *Nínive* finalmente es traducido al inglés por Jeremy Munday. Existen, entonces, dos versiones del texto: la ‘difícil’ de Munday, y la ‘fácil’ del propio Libertella, que se reescribe y publica como *Diario de la rabia*.

cada cual de las tantas botellas de aguardiente derramadas sobre nuestros mapas de ruta, percibí con preocupación unos curiosos pliegues y repliegues en los que saltaba mi dedo” (95). Como la bodega está oscura “y el ojo lee un poco a ciegas, un poco a tientas” (*La librería* 13), es necesaria una lectura que atienda a otras premisas, en el caso citado, táctiles, al igual que el rhesus de *El árbol de Saussure*: “... sólo cuando él recorre con el dedo una *diagonal*, la línea sale de sí, se hace autónoma y cae oblicua en el plano. El nombre dice por fin el diseño” (36). *No comunicar, transmitir*, es la cantinela que resuena, que rezuma, de los textos del autor. En contraposición a la lectura solar, que envejece al texto al dejarlo prisionero de una sola mirada —la interpretación— la obra de Libertella demanda otra clase de lectura, otra clase de trabajo con lo escrito. Trabajo que él mismo expone, que no deja de exponer, en su propia producción literaria, suspendida entre el vampirismo y el ir y venir sobre lo mismo-distinto, la intemperancia del reflujo.

Zettel, último libro del autor, se escribe en el 2006 y se publica en el 2009 por la editorial argentina Letranómada. *Zettel* lleva al paroxismo aquella afirmación de que la literatura es un papel que viene de otros papeles, en una obra que es el “ir y venir de frases propias, retorcidas sobre sí, frases que Libertella viene escribiendo desde siempre” (Estrin 11). La intención de rastrear de qué montaña imposible se desprenden las rocas sobre las cuales el autor cincela y recincela, en fragua de orfebre obseso, el canto del propio decir como quien dice canto rodado que rueda colina abajo por la pendiente del Saber, en un alud que se lleva por delante la altivez de identidades, conceptos y genealogías, erosionándolos, implicaría un rastreo exhaustivo que diga el recorrido de la deriva de aquello que encontramos aquí con entidad de ‘papelitos’. Tarea que no solo excedería los límites de este trabajo, sino que, además, sería de dudoso interés, en tanto la lógica misma de la escritura libertelliana pone en crisis la posibilidad de un texto ‘fuente’. En tanto la escritura de Libertella exhibe con insistencia los procesos de reescritura, repetición y variación (López, “Héctor”) ensayaré una lectura de *Zettel* a la luz de algunos otros textos del autor, restringiéndome a comentar apenas algunas muestras del recorrido de los papelitos, no como un trabajo de búsqueda de primer afluente, sino para tomar el pulso a estas reapariciones y revisar cuáles son los procedimientos mediante los cuales anclan en esta obra. En tanto *Zettel* tiene una composición eminentemente fragmentaria donde prima el trabajo de citación y la reescritura, a partir de ciertas consideraciones teórico-críticas intentaré relevar de qué manera el fragmento (Lacoue-Labarthe y Nancy; Blanchot), la reescritura (López “Insistencias...”), y el trabajo de la citación (Compagnon) —en estrecha vinculación con el problema del origen y lo original (Derrida)— presentes en la obra

pueden ser relevantes para pensar esta poética que se inscribe en un proceso donde lectura, escritura y literatura se acoplan e intersectan².

En *Zettel*, Libertella dice en el decir diciendo como Osvaldo Lamborghini: “... yo soy aquel que ayer nomás decía, y esto es lo que digo: porque ya empezamos, porque ya habíamos empezado, cuando empezar era un lamentable ‘seguirla’” (*Poemas* 36). ¿Qué es lo que, empezado, no deja de empezar? Escribe Jacques Derrida: “... todas las oposiciones que se refieren a la distinción entre lo original y lo derivado, lo simple y la repetición, lo primero y lo segundo, etc., pierden su pertinencia desde el momento en que todo ‘comienza’ por seguir el vestigio. Es decir, cierta repetición o texto” (*La diseminación* 493). Y es en este ‘seguirla’ con los escritos anteriores que en *Zettel* tanto la roca de los relatos como la argumentación granítica ceden lugar al pedrusco deshilachado de frases exactas, destellos, decir que al afinarse, roerse, se hace aguda precisión, en el caso agudo, grave, de una enfermedad incurable, patología literaria que hace de la superficie textual un sismo que demanda no un lector *ensor* sino *sensor*, donde lo dicho impacte no como comunicación sino como transmisión, una descarga eléctrica.

Zettel comienza con un epígrafe apócrifo de W. Hassler: “‘Y tan soberbio y despreciable es el aforismo como aburrida toda argumentación’ (Vale. Dejarlo como epígrafe.)” (15). Este epígrafe resonará en la voz del propio Libertella en las palabras liminares, donde afirma que *Zettel* es “algo que, hecho de brevedades, jamás caerá en la despreciable soberbia del aforismo” (64). Estas citas vienen de umbrales del texto, escapan de aquello que se encuentra bien amarrado en el índice y residen, en cambio, en la página casi blanca que contiene solo el epígrafe, por un lado y, por otro, en las palabras liminares. El libro que se traza entre estas dos repeticiones descentradas comienza con una anotación —“(Vale. Dejarlo como epígrafe)” (15), y termina con una pregunta, también entre paréntesis: “(¿Desarrollar esto en un librito tipo discursivo?)” (60) ¿Qué libro es este que se abre con

2. Una aclaración sobre el marco teórico. En tanto el romanticismo fue pionero en el uso del fragmento como un propósito determinado y deliberado, recurro a la lectura que hacen del mismo Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en 1978. Algunos años atrás —precisamente entre 1966 y 1967— Blanchot publica en la *Nouvelle Revue Française* “Nietzsche et l’écriture fragmentaire”, artículo donde realiza sugestivas proposiciones sobre el fragmento. Se trata de dos producciones que no solo son relativamente contemporáneas entre sí, sino que lo son además plenamente con la producción de la obra del mismo Libertella. Es por ello que las considero un buen punto de partida para pensar cómo opera el fragmento en *Zettel*, sin que esto implique de ningún modo la adscripción del autor a un imaginario romántico o nietzscheano. Otro tanto ocurre con la reflexión teórica de Jacques Derrida sobre original, copia y diseminación, de 1972, y con las consideraciones de Antoine Compagnon sobre el trabajo de citación, que datan 1979. Seguimos moviéndonos en un campo de escrituras contemporáneas, donde ciertos trabajos teórico-críticos europeos plantean las mismas inquietudes que veremos expuestas, al mismo tiempo, en el trabajo literario del escritor rioplatense. Si bien haré referencia a estos textos para tratar de iluminar ciertas zonas de *Zettel*, fundamentalmente me ocuparé de leer a Libertella en Libertella: desde sus propios textos.

una nota que lo ancla en el estadio todavía precario o precoz de, en el mejor de los casos, una prueba de galera, y se cierra con la posibilidad de un nuevo libro sostenida en la irresolución de la pregunta? Sabemos que estos papelitos no corrieron la misma suerte que los de Lamborghini que recoge César Aira o los mismos de Ludwig Wittgenstein, sino que Libertella se encargó de componer un libro e incluso existió la posibilidad de publicarlo en vida (Prado), de allí que este inacabamiento que la obra no deja de exhibir no es colateral sino esencial; lo fragmentario es un propósito determinado y deliberado, un proyecto que no funciona como programa o prospectiva, sino como “proyección inmediata de lo que, sin embargo, no acaba” (Lacoue-Labarthe y Nancy 87). Son constantes las alusiones al armado que no termina de cerrarse en una obra concluida. Así, el autor indicará: “(No va. Otra vez, muy argumentativo)” (25), o bien “(No. Tachar esto. Es apodíctico)” (28). En el fragmento 22 se pregunta “(Ojo. ¿Esto ya lo dije en *El árbol de Sassure*? Revisar)” (22), donde la impostura del procedimiento se vuelve patente en tanto la frase a la que hace referencia, ‘el futuro ya fue’, es otra de las cantinelas que reaparece constantemente tanto en sus libros como en entrevistas. La escritura de Libertella aparece, así, como “un proceso, como un proyecto que exhibe sus productos en distintos formatos ... pero que está constantemente haciéndose” (López, “Libertella” 41).

El fragmento no opera como un momento del discurso incompleto, sino que se trata de una escritura de fractura (Blanchot). El movimiento es doble y en él conviven dos temporalidades que se imbrican, el pasado que se hace presente de los libros anteriores [el autor afirma que *Zettel* se compone de “papelitos que sobraron de otros libros” (*Zettel* 64)] y el presente teñido de futuro en los libros proyectados, que no serán publicados sencillamente porque no existen [“notas y apuntes de cosas por venir” (64)]. Lo fragmentario es en esta potencia, jaculatoria que se lanza y abre a la dispersión en un futuro por venir que está siendo en el ahora de la escritura y la lectura. El fragmento es un trozo suelto, bloque errático que hace y no hace sistema, que no disipa el caos sino que hace obra de la desorganización, porque el caos es también lugar de las generaciones posibles, al punto de que incluso “el género del fragmento es el género de la generación” (Lacoue-Labarthe y Nancy 97), constante *work in progress* donde lleva la delantera la importancia del devenir, el ser siempre en germen. *Zettel* consiste, en palabras del autor, en “fragmentos que huyen hacia todas partes y que no van, me parece, por suerte, a ningún lado” (*Zettel* 64), cuyo vínculo es la yuxtaposición que da en conjunto lo que se sustrae a toda simultaneidad, permitiendo una experiencia no dialéctica “que no niega y en ese sentido no afirma y que, sin embargo, deja jugar entre los fragmentos, en la interrupción y la detención, lo ilimitado de la diferencia” (Blanchot 4).

Si “no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia” (Derrida, “La ley” 10), ¿cuáles son las marcas genéricas que,

marcando el texto, lo borran? ¿Cuál es el principio de contaminación que puede leerse en *Zettel*? Misceláneas, crítica, teoría literaria, de a momentos, muy fugazmente, memorias, todo atravesado por un fulgor ensayístico en el sentido adorniano. Todo se agolpa y todo se detiene ante la mano firme del artesano. La escritura fragmentaria, que no soporta ninguna referencia originaria, es lo que se escribe al ‘tachar el centro’, asumiendo el riesgo de un pensamiento que no garantiza la unidad, aquí la unión es choque, no síntesis en alguna teleología, no hay todo que reconstruir, pues lo fragmentario no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él (Blanchot). Esta lógica descentrada que potencia el fragmento es paralela a la que Libertella encuentra en la producción literaria, que puede ser vista “como una serie articulada de traslaciones, traslados y transmutaciones, no en relación al centro único sino a la pluralidad de centros” (Libertella, *Ensayos* 71). Los fragmentos son móviles, su peso es distinto al *rigor mortis* del concepto rígido o la ‘cosagranderedonda’, como la llama Lamborghini (*Novelas y cuentos I*), se trata de una movilidad de madeja, similar a aquella que Theodor Adorno encuentra en el ensayo, donde el proceso de pensamiento avanza no de manera unidireccional, sino que se entreteje como los hilos de un tapiz. Como escribe Walter Benjamin (*Dirección única*), la conclusión solo colma de alegría al más débil y disperso, mientras que para los grandes hombres, en cambio, pesan más aquellos fragmentos que retoman y trabajan durante toda la vida. Lo fragmentario en *Zettel* es, también, una contra-ofensiva a la prepotencia de la conclusión. Y *Zettel* es, también, cierta negación a concluir, la obstinación del ‘seguirla’ y volver una y otra vez sobre los textos escritos y leídos durante toda una vida.

Esteban Prado ya lo dijo: *Zettel* es una antología de destellos, espacio del cruce nodal en donde converge algo de cada uno de los libros previos escritos por el autor. No se trata solo de fragmentos, sino de fragmentos de una índole especial: citas. Y lo que es más: citas arrancadas de textos propios. Operación que atraviesa toda la poética libertelliana, pero que se radicaliza en este libro signado por lo póstumo, en tanto el *continuum* escritura-reescritura solo es virtualmente infinito, pero se interrumpe efectivamente con la muerte. En los últimos años de su vida Libertella se obstina en una reescritura de citas propias que busca el hueso de la literatura, “un arte que roe en fino su propio hueso, que se alimenta de las radiografía de sus propias costillas” (*Zettel* 19), lo que hay de más propio, intenso y potente. Reescribir y evaporar, ‘alcohol de quemar’ como dirá en *La arquitectura...*, e insiste aquí: “... en el caso de los trozos largos, achicarlos hasta su casi desaparición” (26), movimiento menos de corrección que de poda y adelgazamiento que, como asegura Ricardo Strafacce lo aproxima asintóticamente, *casi*, al silencio.

El dispositivo de producción libertelliano trabaja constantemente sobre la potencia narrativa de lo escrito para transformar, expandir, desviar, reducir, repetir o

extirpar los nudos temáticos o formales, dando lugar a una poética donde el escribir aparece como una modalidad exhibida del reescribir (López “Libertella”). En palabras de Martín Kohan, “Libertella inscribe, heráldicamente, el lema de su método de obstinación crítica: ‘volveremos con variaciones sobre lo mismo’” (95). Podría decirse, incluso, que toda escritura es, desde el vamos, collage y glosa, citación y comentario. Como indica Jacques Derrida, “todo ‘comienza,’ pues, por la cita, en los falsos pliegues de cierto velo, de cierta pantalla espejeante” (*La diseminación* 474). Citar es repetir el gesto arcaico de cortar-pegar, y cortar es preciso porque “el comienzo se oculta y se divide, sobre sí se pliega y se multiplica, empieza por ser numeroso” (448). Escribe Antoine Compagnon:

Découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier, don't lecture et écriture ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères. Entre l'enfance et le gâtisme, qu'aurai je fait? J'aurai appris à lire et à écrire. Je lis et j'écris. Je ne cesse de lire et d'écrire. Mais n'est-ce pas pour la seule raison inavouable que je ne peux, por le moment, me permettre de me consacrer entièrement à la pratique du papier qui satisferait mon désir? (16)

Los papeles sueltos inclasificables, intempestivos, de *Zettel*, son tiritas “cortadas a bisturí y tijera” (*Zettel* 63). Como las de Wittgenstein, las tiritas libertellianas tienen algo de la tarea obstinada que Compagnon encuentra en niños y viejos, juego serio en que se va la vida, o llega. Toda citación es una lectura, así como todo subrayado es una citación. La lectura es la operación inicial de depredación y de apropiación: el texto solicita, excita, el ojo se acomoda en la página, subraya y luego corta, más que corte ablación —“la pluma”, advierte Derrida, “cuando la hayáis seguido, hasta el fin se habrá convertido en cuchillo” (*La diseminación* 451)—: intervención quirúrgica en el cuerpo del texto, órgano que se mutila volviéndose, a la vez, cuerpo propio, vivo y suficiente, y luego se verá si los tejidos toleran o no el trasplante, como se escribe en *La arquitectura...*

Operación pasional, pues “la citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture” (Compagnon 27), y también un trabajo, producción de texto, *working paper*. La citación, como los fragmentos, complotan contra la soberanía del origen, aquí no hay primera inseminación porque la simiente es primero dispersada, y la inseminación primera es diseminación, huella, injerto cuyo rastro se pierde (*La diseminación*). Diferencia crucial entonces entre la polisemia, que remite siempre al régimen del sentido, y lo seminal, que se disemina sin haber sido nunca él mismo, sin regreso a sí. Si escribir es citar, es injertar, el espesor del texto es infinito, o nulo, “... la lectura se parece entonces a esas radiografías que descubren, bajo la epidermis de la última pintura, otro cuadro escondido: del mismo pintor o de otro pintor, poco importa, que habría, a falta de materiales o por buscar un nuevo efecto, utilizado la sustancia de una antigua

tela o conservado el fragmento de un primer esbozo” (536). Libertella ensaya en *Zettel* una lectura similar de la reescritura que, sin querer, los restauradores realizan en *Las Meninas*: “... si es así que los restauradores cambiaron imperceptiblemente el color original de *Las Meninas*, lo que vemos de Velázquez también podría ser el espectáculo de una tela tiesa y colgada que muchos orfebres anónimos fueron reescribiendo” (*Zettel* 21).

Esta misma lectura, pero expandida, se encuentra en *Ensayos...* como un problema de traducción: “... quién traduce aquí. ¿Los restauradores a *Las Meninas*, o el público a los ojos de esos críticos, que también cambian de color y de edad de interpretación año tras año?” (74). Modos de leer, modos de escribir, leer / escribir, ¿no es también Libertella quien los acerca peligrosa, acertadamente? Para él las formas de leer de los escritores son el problema ancestral y enigmático de toda literatura, “momento íntimo y genético que dialogará infinitamente con ese enorme tapiz o ese desplegado inevitable que se llama imaginario” (Libertella, *Las sagradas* 18). En *La arquitectura* el imaginario aparece como la caja roja donde pasado, lecturas, sexo, biología, inconsciente, mueven sus tentáculos “para apoderarse de lo que haya disponible en los yacimientos de la lengua” (65). Libertella relata la dificultad de instalar un baño imaginado en una u otra obra que lleva a distintos desplazamientos y promueve la escritura:

Pensé que [el baño] sería el recinto ideal para una *nouvelle* policial donde hubiera un cadáver suavemente apoyado en el inodoro ... Alrededor, el extraño mundo de una naturaleza prehistórica, grabado en las paredes como testigo mudo de lo que ahí había ocurrido: hipocampos, gatos egipcios, mi perro Cuty con alas de piedra.... Aun al borde de las mínimas leyes de la verosimilitud, partes, restos y destellos de ese baño fueron a dar por fin a una novela, *Memorias de un semidiós*, donde se hicieron creíbles y los tejidos toleraron bastante bien el trasplante. (66-67)

Este baño plagado de escrituras involucra no solo el recuerdo de infancia alucinado, sino que trae también reminiscencias del Domingo Sarmiento que escribe en los baños del Zonda ‘on ne tue point les idées’. El injerto implica, entonces, un problema de *dispositio*, pero también una operación pasional que mueve todo el imaginario. Como indica López, “... la escritura y la reescritura exhiben no solo los procesos de producción y transformación sino también la relación indecible que se tiende entre leer y escribir: tanto la lectura como la ocasión para la interpretación o la producción de significados de un texto como la lectura en tanto productividad que se trama con la escritura en el tejido del texto” (“Libertella 41). Es mediante los procedimientos de reescritura, repetición y variación que el escritor retoma la productividad de los núcleos narrativos, críticos y teóricos, en una escritura cuyas potencialidades se

entrelazan en la reescritura dando lugar a nuevas marcas y desvíos donde las textualidades están haciéndose constantemente (López “Héctor”).

Una de las cantinelas del autor es que “EL FUTURO YA FUE” (*El árbol...* 43). En la teoría libertelliana de la reescritura, los tiempos se enmarañan: “... ¿por qué el libro viejo desaparece a favor del joven? ¿Qué ha hecho el joven en el viejo? ¿Cuál es cuál y cuál es más viejo ahora?” (*Zettel* 17), porque el tiempo de la escritura, como escribe César Aira, es un “tiempo de formas raras, retorcido, vuelto sobre sí mismo, perdido, recuperado, un tiempo que asoma sus puntas en rincones inesperados, y se curva, o se ahueca, o se diluye” (25), temporalidad enloquecida que también detecta Laura Estrin al indicar que “reescribirse es vivir en durísima tensión, tener al pasado en el presente y hacerlo futuro” (7), y que permite pensar la muerte como un acontecimiento retrospectivo o decir “hoy es el día exacto de mi cumpleaños, y no sé si estoy atrás o delante de lo que escribo” (*La arquitectura* 75). El tiempo de la reescritura no es el tiempo cronológico, sucesivo, sino que es el de la laguna: “... ¿demencia senil? Siento que es en la laguna mental, en el hueco o el agujero donde el hilo del tiempo se enhebra” (*Zettel* 28)³.

Cabe preguntarse cómo es este sujeto que se cita y reescribe. Mientras la reescritura es una actividad que exacerba la condición fantasmal del escritor, el sujeto de la citación es, por su parte, “un personnage équivoque qui tient à la fois de Narcisse et de Pilate. C’est un indicateur, un vendu” (*Compagnon* 40). Ni el autor que ha muerto del Roland Barthes de 1968 ni la mera función discursiva de Michel Foucault de 1969, sino más bien, con Giorgio Agamben, el rastro único de una ausencia. Tal vez, un poco como el Jack Kerouac fantasmal, robot monomaniaco que solo quería escribir, con el que Libertella se identifica en *La arquitectura...*, pero otro poco, también, la patología de esparcir apócrifos, práctica donde “no sé si oculto algo o si quedo yo oculto” (22), y escribir por ellos libros de autores viejos e inmortales que no nacieron aún para generar una tribu internacional de pensadores donde hay “algo como un yo oculto, o bien un yo que oculta algo” (24), como asevera el autor trastocando, trastornando su propio decir, haciendo caer al piso lo dicho al quitarle el asiento de la estabilidad semántica al invertir la disposición de la frase: táctica sintáctica que explota el globo del sentido para hacerlo estallar, como en los versos de Lamborghini: “... también al fin servirán a su fin: Que también la Escritura / se convierta en un inmenso globo de

3. En tanto estar siempre desfasado es, también, un modo de desbaratar la idea de progreso (Kohan), esta temporalidad anómala también puede leerse una postura sobre la tradición literaria llamativamente próxima a la del temprano Viktor Shklovski, que la sacaba de sus goznes al negarla como herencia de padre a hijo textual, diciendo que en todo caso se daba de a saltos, de tío a sobrino. Libertella radicaliza la apuesta: “... en la correosa sintaxis de la tradición y la herencia, ¿qué escritor es al mismo tiempo hijo de su abuelo y padre de su nieto?” (*Zettel* 42).

cristal / Y estalle” (*Poemas* 15). Y estalla. En *Zettel* todo aparece mezclado, desde la crítica literaria hasta la biología, “como si las disciplinas se hubieran mezclado en su adolescencia y ahora hicieran un efecto de petimento” (*Las sagradas* 68). Deglución, apetitos, frenados por la mano firme del artesano: “... lingüística, historia, sociología: todo parecía chato sobre la página; todo era pasible de lectura, deglución, apetitos. Ellos solo buscaron mantener la mano firme del artesano que no podía dejarse aplastar por la deposición de tantas disciplinas” (114).

Los epígrafes de *La librería...* [“La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad sino puro estilo y lengua” (9)] y *La arquitectura...* [“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” (7)] vuelven en *Zettel* con variaciones. En el apartado UNO, fragmento 6, el epígrafe de *La arquitectura...* reaparece con un sutil cambio: el ‘pensá’ se vuelve un ‘pensemos’ más abarcativo. El epígrafe de *La librería*, por su parte, se retoma y expande en el fragmento 54:

Oswaldo Lamborghini escribe: “La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad sino puro estilo y lengua”. ¿Un país —dice— al que solo hay que presentar con un fraseo? Sería acaso como asumir un pathos (no querer ser Nación, no llegar a constituirse como Sistema) y entonces tener el privilegio de permitirse todo lo demás, con la mayor autoridad y nobleza. Como decir en vez de nación entonación”. (*Zettel* 36)

Este fragmento está en el apartado CUATRO cuyo ‘subtítulo’ (llamémosle así de forma precaria) se cuestiona: “... ¿de dónde la inestabilidad viene a hacerse sistema?” (30). *Pathos*, resistencia, negación a la conclusión, ¿no es también eso lo que ocurre en *Zettel*? Patología de la letra, patografía que se hace en esa orfebrería de irse diciendo y reescribiendo a través de citas propias que ya vienen cargadas de otras voces, con el fragmento como forma-informe privilegiada para acompañar este movimiento donde todo es seguirla, nada coagular. Eduardo Stupía es un artista plástico y amigo de Libertella que colaboró con él en muchas de sus obras con ilustraciones. Las mismas aparecen y reaparecen una y otra vez. En el caso de *Zettel*, como en un negativo de *Arquitectura...*, lo que allí era el dibujo de Stupía del caballero con la armadura de los huesos se vuelve texto enunciado por el mismo caballero: “Caballero andante dice: ‘Contra la muerte no hay mejor defensa que la propia armadura de los huesos’. ¿Pero qué paradoja es ésa de un esqueleto medieval que le ganó a la muerte porque ya es todo coraza?” (17). A su vez, en *Arquitectura...*, el narrador se identifica con este caballero: “Yo caminaba muy despacio con mi pesada armadura ... tramando en las líneas de un mapa antiquísimo que de pronto me actualizaba como caballero andante” (*Arquitectura* 31). Este sujeto que escribe, fantasmal, va desplazándose de acuerdo a los textos, traficando cuerpos y enunciados.

Otro motivo libertelliano que reaparece en *Zettel* es el lector sintético que se inyecta con una lapicera Parker. Esta lapicera-jeringa que figura en sus obras tanto ilustrada como narrada, trae el eco de la cita de Derrida de que la pluma se transforma en cuchillo. Solo que en *Zettel* se presenta enrarecida: “ALGO aparece aquí, algo muy antiguo y muy, muy por venir: como la imagen de un cholo drogado, un trogladicto, un troglodita agachado secretamente en su laboratorio del futuro y respirando ansioso un pomo de pegamento industrial” (46). Se trata siempre de un vínculo táctil, corporal (inhalación de pegamento-respiración, inyección de droga-tinta) que responde a “la posibilidad de restituir a la literatura sus más antiguos hábitos —voz, cuerpo, imaginario” (41). Siguiendo con los negativos, *Zettel* narra el encuentro de una fotografía de una mujer de blanco, feliz, caminando por una playa empetrolada, que el negativo devuelve como una playa blanca y una mujer adusta vestida de muerte. Casi no es necesario aclarar que Libertella tira el original y guarda, en cambio, el negativo, que vuelve a resonar luego como tratado de crítica literaria, en tanto el cruce de la literatura con otras disciplinas no es dialéctico, analogía, homología, metáfora, sino que solo se puede detectar el negativo de otras prácticas que anidan en la lectura de esos libros.

Mencionaré el caso de dos artículos periodísticos que aparecen reescritos en *Zettel*, llevados a un grado mínimo. En ambos, el procedimiento es el mismo: casi toda argumentación desaparece, en aras de ese arte que quiere roer fino su propio hueso. Contra el tópico literario de la página en blanco vacía que paraliza y que el escritor debe llenar, aquí la lógica es absolutamente distinta: la página está llena y hay que depurarla, depurarla cada vez más. Así lo anunciaba ya en *El árbol...*: “... escribir se parece más a la escultura, donde uno saca, elimina, para hacer visible la obra. Pero esas páginas que uno elimina permanecen de algún modo” (63). En el papelito 21 de *Zettel*, leemos: “... un amigo me decía que leer ya le dolía un poco. ¿Acaso leer intensamente ya duele un poco porque pasó a ser una tortura que solo cumple su disciplina física en los ghettos, en los patios cerrados de algún salón literario o en el seno de la Academia, como decir, si no, en los verdes campos de Treblinka?” (23). Esta anécdota sintética se repite en una nota publicada en *Página/12* sobre la relación entre el fulgor y el malestar, donde Libertella traza una historización desde el alcoholismo y la demencia de Poe, la tuberculosis como símbolo de prestigio literario y la locura del surrealismo hasta el malestar de Virginia Wolf que se vuelve *estar mal*, miedo a la locura que no se encuentra con el resplandor, sino con esa variante etimológica de la palabra fulgor que es fulminar, aniquilar.

Para Libertella, “la excesiva reescritura en busca de un nuevo y nuevo destello, ese excesivo malestar en busca del fulgor podría evocar también el malestar de nuestra cultura, que no puede asumir la vieja receta de la paciencia cuando se trata de producir

fuego” (párr. 8). En un artículo publicado en 1987 en *Literatura y crítica: Primer encuentro*, de la Universidad Nacional del Litoral, aparecen varias cuestiones que se repiten y modifican en *Zettel*, abriendo nuevas significaciones. Lo que hemos comentado en relación a la temporalidad enrarecida de la escritura ya dejaba leerse allí como un shock eléctrico o escalofrío para los humanistas dueños de la historia de pasos sucesivos, algo que desconcierta por ser, a la vez, muy antiguo y muy futuro, anterior y que sobrepasa, como un salto al vacío ideológico: orangutanes manejando un futurista Ford Falcon, o el escritor cavernícola con un raye personal que se hace un finísimo rayo láser en la mano. También encontramos aquí el grafismo *show-low*, que reaparece en el papelito 72 I. Se trata de caracteres latinos ultradeformados que solo se entienden a unos pasos de distancia y entrecerrando un poco los ojos, “como si para leer en su rabia lo que dicen esos paredones hubiera que disponer de toda una guía de lectura, y de una clave secreta de posición, distancia y mirada para protegerse del aerosol de esa escritura, de su polución industrial” (45). Más adelante, el grafismo será caracterizado como “ese suspenso del sentido, ese molde hueco como hueco es el molde donde se alojan los ojos, a la espera de todos los efectos que luego le serán leídos” (50), similar al vagido-idiolecto de aquel bebé que fuimos, como escribe el autor, y que todavía sigue escribiendo en nosotros. ¿Dos derivas posibles más próximas al fraseo, con el *pathos* de no querer ser sistema, “como decir en vez de nación entonación” (36), en contraposición al solo estilo (pura persona: los locos) o a la sola lengua (pura formación social: los burócratas)?

¿Cuál es el lector que reclama *Zettel*? De un salto se pasa del hombre sin atributos de Musil al poshombre, “alguien que, al no tener lectura ni interpretación, no opera entonces como un censor de las cosas sino como un sensor⁴, una célula fotoeléctrica” (31), es aquel que “se saltó la interpretación, la lectura” (55), “un Ente que obliga a pensarlo según otras leyes del espacio” (31). En este modo de leer resuenan fantasmáticos los amigos de la infancia de aquel niño escritor-editor-encuadernador precoz, para el cual Libertella trama el simulacro de un mito de origen de su relación con la crítica en ese “mundo un poco salvaje, sin lectura literaria, sin interpretación culta. Solo de ‘raye’ físico con el objeto, más parecido al de un artista plástico o un obrero gráfico. A aquellos monos me debo, a esa manera de leer sin la prótesis de la opinión o la doxa” (*La arquitectura* 35), en la operación donde la autobiografía se vuelve toda de ficción, de forma tal que el personaje puede vender su verdad como si fuera mentira, frase que vuelve, insistente, en *Zettel*. Dijimos ya que el sujeto de la citación es un Pilatos, un *vendeur*. En cuestiones de mercado, el autor trafica con la

4. ¿Un poco como Hugo von Hofmannsthal, para quien los grandes autores son sismógrafos que transforman en vibraciones cualquier seísmo, sin importar lo lejos que haya ocurrido?

plata dulce de la literatura y Libertella no para de decirlo: si la literatura en mi sien, entonces el agujero en tu mercado. Agujero: tokonoma, pequeño boquete por donde se vislumbra a Lezama Lima, al barroco, donde destellan los más antiguos hábitos de la literatura: voz, cuerpo, imaginario. Destellan y se filtran en el destilado, alcohol de quemar de la obra. Para la nueva lírica de *Zettel*. O una lírica, a secas.

La reescritura puede cambiar hasta la condición pulmonar de un personaje “como si fuera una actividad que le da *pneuma* a las cosas” (46). El cuerpo biológico también se reescribe para sobrevivir y así las células cambian íntegramente cada siete años, y “el cuerpo no muere por viejo sino por cansancio de tanto rejuvenecer” (*Zettel* 17). La reescritura está enmadejada fuertemente con la vida, con su respiración, con una sobre-vida incluso, por eso frente al *horror vacui* el autor escribe para verse a sí mismo en un libro, cuyas páginas escritas, reescritas, son como pulmones de seda. Esta bibliomanía que se relata en primera persona en *Arquitectura...*: “¿Horror vacui? Cuando nació, el único volumen en la biblioteca de mis padres era un viejo diccionario impreso en 1917. El resto, un desierto. Había que escribir muchos libros para llenar el vacío de esos estantes, para tapan el hueco. Aunque solo fueran muchos libros fantasmas para que el hueco siguiera ahí de cuerpo presente” (7), se borrona en *Zettel*, donde aparece atribuida a un chino inédito y anónimo que afirma, también, que el escritor escribe para cubrir un hueco en su biblioteca, hacerse un nicho: “Un chino inédito y anónimo durante décadas afirma que la única obligación del escritor es cubrir un hueco que hay en la biblioteca de su escritorio. Como decir: una caja llena de manuscritos, un cajón puesto en el nicho que le está reservado allá arriba, en algún anaquel” (*Zettel* 40).

Fuera de toda tautología, quizá para leer a Libertella sea preciso eso: leer a Libertella, en la travesía a los tumbos de su obra que está siempre en diálogo consigo misma⁵, patografía insistente en que hace y deshace su vida en la escritura. En *Zettel* hay diseminada toda una poética del espacio que puede articularse con la noción de *paradigma* indicada en *Arquitectura...*, donde la etimología en griego antiguo devuelve el concepto como ‘modelo arquitectónico’. Allí, “el saber se traza por las líneas de un espacio que hoy es así y mañana asá, de modo que el sujeto está y no está y no hace pie en un lugar porque es el mismo lugar el que no está ahí” (*La arquitectura* 30). En esta línea, el escritor con táctica sintáctica será aquel que “siempre podrá cumplir más de una peripecia en un mismo lugar; inmóvil o fijo en su sitio, pero todo el tiempo fuera de sí” (*Ensayos* 36). Hemos visto que Zettel introducía de entrada una puesta en crisis del adentro y del afuera al colocar en los ‘umbrales’ del texto el epígrafe apócrifo sobre la

5. Literatura que es “la práctica del cuchilleo de dos en un palacio” (Libertella, *La librería* 43) o “diálogo imposible de espectros transitorios” (Di Paola 73).

soberbia del aforismo, que se replicaba temáticamente al final del texto en otro 'afuera', ahora no enunciado por un apócrifo sino en las palabras liminares del autor.

Otro movimiento similar ocurre con *El lugar que no está ahí*, título de un libro publicado en 2006, que aparece como frase en *La arquitectura*, para volver a sumergirse en uno de los fragmentos. Cuestión de *dispositio*: traslado desde paratexto a cuerpo textual, de supuesto 'afuera' a supuesto 'adentro', en un encontronazo que confunde las categorías y las vuelve inoperantes en cierto sentido a la vez que propicia otros donde es la misma distinción dicotómica adentro / afuera la que se pone en cuestión. Esta puesta en acto del tembladeral que desarticula la lógica del adentro-afuera aparece también explicitada: "... la línea, naturaleza y fundamento de la arquitectura. / ¿Cómo determinar en ella un adentro y un afuera? / ¿Cuál es el lado derecho y cuál el izquierdo? (59). Encontramos un 'negativo' de este movimiento en el caso que ya hemos revisado del autor que narra en primera persona en *Arquitectura...* y vuelve en *Zettel* con la misma cantinela pero atribuida a un chino inédito. Esta vertiente del adentro-afuera permite pensar no solo en los umbrales del texto en sí, o de los diversos textos puestos en constelación, sino también de una indiscernibilidad en la escritura de aquello que es ficción y de aquello que es la vida. Que la experiencia personal pase de la primera persona en *Arquitectura...* a la tercera casi anónima en *Zettel* no se trata solo de una reescritura de táctica sintáctica, sino también de otra cuestión que Libertella detecta y repite en distintos contextos: tener que hacer pasar la propia verdad como mentira para que ingrese en la obra.

Uno de los primeros papelitos contrapone soporte a ornato. Más adelante, se dirá que un ring de boxeo es un cuadrilátero que crea un espacio cerrado, donde aquellas sogas que parecen decorado y apenas separan adentro y afuera (ornato / afuera) acaban por organizar un mundo de relaciones más sólido que cualquier pared (soporte / adentro). Lógica que no solo invierte los términos cotidianos (para Libertella el ornato, por ejemplo el peinado moderno de una mujer, puede ser más elocuente que el Congreso de la Nación), sino que los trastorna al añadir al par dicotómico la ubicuidad absoluta de una quinta dimensión, la de la fachada virtual de la arquitectura, algo que está y no está y que lleva a preguntarse si la presencia de esa quinta dimensión hace que un libro sea o no literario. Tensión adentro / afuera que le pone la traba al mercado que hace de la literatura los campos de Treblinka. Dimensión exótica, sinies- tra en la estructura familiar del edificio, pero que la justifica, define y realiza, detiene su derrumbe. Dimensión desconocida, dirá en otro lado, como el *aparecido* en literatura: no algo del futuro, sino de cuerpo presente, que no se deja leer y crea diferencia. ¿Como "el eco de un sonido que jamás se produjo" (*Zettel* 21)? Así se arriesga el autor a afirmar que puede ser la literatura.

“¿Qué ‘dice’ una obra literaria? ¿Qué comunica?”, se pregunta Walter Benjamin. “Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación” (“La tarea” 128). *Zettel* pone en acto de uno de los bastiones de la poética libertelliana: *no comunicar, transmitir*, en el fraseo que se juega en fragmentos, citas propias depuradas, trabajo de orfebre patológico que cala la literatura hasta el hueso en un decir entendido como algo que no viene de frente, que no es apodíctico, que no quiere seducir y por eso no argumenta, algo que “hecho de brevedades, jamás caerá en la despreciable soberbia del aforismo” (*Zettel* 64). *Zettel*: uno de los espacios de encuentro posibles de aquella comunidad leer = escribir “a la que todos llegan misteriosamente, y donde se produce la sorpresa, ese revés de la comunicación que tanto anuncian el gesto y la señal de humo como la fecha y el dardo verbal lanzado al vacío. Señas, gestos; jaculatorias, destellos” (60). ¿La literatura será, también, eso? ¿La creación de espacios huidizos, arena entre los dedos, madrigueras imperiales que en días de mucho calor y alta densidad atmosférica pueden parecer un espejismo?

Como escribe López, la escritura del injerto trastorna la lectura sucesiva del sintagma y fuerza a leer en el paradigma aquellos trozos escriturarios que migran por los distintos textos en forma de fragmentos, citas, reescrituras (“Insistencias”). En este sentido, *Zettel* se exhibe como un atlas mnemosyne (López, “En la huella”). El mecanismo de la cita intercala algo ajeno al cuerpo textual, lo secciona e interrumpe, trascendiendo la dimensión de la mera intertextualidad y poniendo en juego una temporalidad diferente en la que perviven textos del pasado. Como afirma Benjamin, “la idea de la vida y de la supervivencia de las obras debe entenderse con un rigor totalmente exento de metáforas” (“La tarea” 130). En esta modalidad que deshace el juego genealógico de las apropiaciones y de las autorías el lector debe leer como un ciego “cuyas destrezas no solo se detienen en los vaivenes de lo escrito sino también en las formas del tacto para poder percibir el espesor y el relieve de esas constelaciones de palabras y trazos que invitan a cerrar los ojos” (“Insistencias” 5). Otra de las cantinelas libertellianas es que ‘el ojo que ve ve que todo lo aburre’, por eso es mejor ‘cerrar los ojos y divertirse en lo oscuro’, una contra-ofensiva al imperialismo de la luz: “La luz se oculta, allí reside su carácter maligno. La luz borra sus huellas; invisible, hace visible; garantiza el conocimiento directo y asegura la presencia plena, mientras que se retiene a sí misma en lo indirecto y se suprime como presencia. La claridad: la no luz de la luz; el no ver del ver” (Blanchot 16).

Como leímos en una de las primeras citas de este trabajo, “la humedad de un texto, mal que mal, puede solucionarse. Pero si hay algo destructor es la luz del sol. Un texto quemado es un texto perdido” (*La librería* 14). La táctica de Libertella que recupera el tacto de una lectura a oscuras apuesta no a anular la posibilidad de pensar, sino

a pensar otra cosa por fuera de la *doxa*. Si el lenguaje está hecho para obedecer y que se obedezca y se recibe como un mandato, si no es la vida sino que da órdenes a la vida (Deleuze y Guattari), el movimiento libertelliano quizá recupera algo de esta vida destilada en el renunciar al vínculo sacramentado entre el hombre y el lenguaje y proponer, en cambio, una elipsis, círculo con centro desplazado, duplicado, diseminado, “círculo fallido del querer decir y de la forma, que ya no es ni habla plena, ni forma homogénea, sino más y menos que eso. Es un acontecimiento y no tiene lugar” (Antelo 53). Aquí, para leer, como con los grafismos *show-low*, es necesario retroceder unos pasos y entrecestrar los ojos. ¿La crítica también sería, entonces, como aseguraba Benjamin, cuestión de justa distancia? En el destilado de *Zettel* el agua se ha filtrado y deshizo parte de los volúmenes, es preciso un tratamiento distinto para recuperarlos. *Zettel* tiene algo flotante, “algo de blando y difícil de atrapar, como si fueran peces, pequeños: pequeños seres lunáticos” (*La librería* 13-14), algo húmedo, como los mapas de ruta de *El lugar*, con sus hilos de palabras borrados por las botellas derramadas de aguardiente que generan pliegues y repliegues que se vuelven sensibles no a la vista, sino al tacto. ¿Igualmente flotantes el escritor, el lector, así de escurridizo su encuentro? El que lidia con estos textos lo hace atravesado “por la lenta biografía de las pasiones de cada cual” (32), robot o golem omnívoro lleno de apetitos y curiosidad, pero también se desfigura. En este espacio tan preciso como incierto, la lectura es el desencuentro en que “sin cuerpo, cambiamos de caparazón al leer, el otro lado de la cinta de escribir” (Di Paola 73).

De haber una constante en la obra de Libertella, podría hallarse en el movimiento, movimiento de la escritura y movimiento de la lectura donde una anécdota puede signar algo sobre ese ¿objeto? ¿sujeto? esquivo que es la literatura:

De oeste a este o de norte a sur, fuimos y vinimos en un tablero de ajedrez que nos dislocaba: cinco veces cruzamos la ciudad de Brujas en una misma tarde. De la libertad absoluta a la trampa había un solo paso. Desde entonces aprendí que la literatura es ese ir y venir sobre una huella que nadie eligió. Como el alcohólico o el jugador de juegos de azar, tal vez el escritor sólo escribe por escribir. (*El lugar* 16)

Entre reescrituras fantasmales, aparecidos y dimensiones ubicuas, en literatura todo se hace arena entre los dedos. Pero arena de verdad, como esa que pisan los camellos, la que escribe Lamborghini, y que Libertella y Straface solían repetir en el bar Varela Varelita, porque “las cosas familiares posiblemente nada tengan que ver con la literatura, aunque sean toda ella” (57). *Zettel* ya no arma relatos pero, como afirma Estrin, de ese modo es cada vez más específicamente literario en esa obra que se vuelve “biología, revoltijo de vida, trájín, ir y venir de frases propias” (11). El autor, que “habla desde ningún lugar

intelectual porque simplemente tachó el centro”, instala, en ese mismo movimiento, “la posibilidad de una nueva lírica o la recuperación de la lírica, a secas” (*Zettel* 50-51). En la obra que comienza como un proyecto y termina con una pregunta y una proyección, ¿es casual que la numeración llegue hasta el nueve? ¿No se cuenta del uno al diez? Quizá sea otra jaculatoria de esta escritura que, royéndose hasta los huesos de cara a la muerte, no quiere dejar de contar. Como el alcohólico que toma por tomar, quizá el escritor escriba, siga escribiendo, porque sí.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. "El ensayo como forma". *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- Aira, César. "Sin título". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Antelo, Raúl. "Teoría de la caverna. Los restos de un futuro que vuelve". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Trads. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1987. Impreso.
- . "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Trad. H. A. Murena. Edhasa: Barcelona, 1971. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Sin datos del traductor. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1973. Web. 13 de enero de 2014. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/la_auLibro.pdf>
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix. "20 de noviembre de 1923". *Mil Mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Trad. José Martí Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997. Impreso.
- . "La ley del género". *Glyph*, nº7. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Trad. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario 'C', 1980. Impreso.
- Di Paola, Jorge. *Minga!*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987. Impreso.
- Kohan, Martin. "La pasión hermética del crítico a destiempo". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, y Nancy, Jean-Luc. "El fragmento". *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Laura Carugati y Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. Impreso.
- . *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. Impreso.
- Libertella, Héctor. *El lugar que no está ahí*. Buenos Aires: Losada, 2006. Impreso.
- . *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990. Impreso.
- . *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. Impreso.
- . *La librería argentina*. Córdoba: Alción, 2003. Impreso.
- . *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Impreso.
- . *Zettel*. Buenos Aires: Letra Nómada, 2008. Impreso.

- López, Silvana. "En la huella y el rastro de un hiperbóreo". *Jornadas Libertella/Lamborghini* (2013): sin pág. Material digital facilitado por Silvana López.
- . "Héctor Libertella reabre *La librería argentina*". *Revista Landa* 1.2 (2013): 319-338. Web. 19 de octubre de 2014. < <http://es.scribd.com/doc/204079188/Silvana-Lopez-Sobre-La-Libreria#scribd>>
- . "Insistencias y deslizamientos en la escritura de Héctor Libertella". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius* (2012): 1-5. Web. 19 de octubre de 2014. < <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30030>>
- . "Libertella escribe y reescribe el viaje de Magallanes". *Anclajes* XVI.2 (2012): 39-58. Web. 19 de octubre de 2014. < <http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/article/viewArticle/108>>
- Prado, Esteban. *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido*. Mar del Plata: Puente Aéreo, 2014. Impreso.
- Strafacce, Ricardo. "Arena de verdad". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.