

El fantasma de papel: arquitecturas del *yo* en la autobiografía de Héctor Libertella

Diego Hernán Rosain*
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 24-01-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 17-05-2018

Resumen

La arquitectura del fantasma. Una autobiografía (2006) del escritor argentino Héctor Libertella logra publicarse semanas después de la muerte de su autor. Es en esta obra puntualmente que Libertella se detiene en el concepto de autoría. Para él, todo sujeto es un *yo* escindido; justamente, si hay algo a lo cual su escritura no se *sujeta* es a las convenciones genéricas, discursivas, lingüísticas y mercantiles. Es por ello que el sujeto encuentra su centro en más de uno y fluctúa entre un *yo* y un otro. La autobiografía es un género poco transitado e inexplorado por Libertella ya que, para él, significa el cierre de una vida, cuando toda su (re)escritura implicó una pulsión de vida, un desvivirse por y en la letra, una compulsión que postergaba un poco más la muerte. La materialidad y corporalidad de la obra se volvió, desde una temprana edad, una obsesión, e hizo del cuidado de su obra una política sobre el propio cuerpo: la *pathografía*. En el siguiente trabajo analizaremos este ir y venir de su relación con sus libros y de su vida a través de la escritura.

Palabras claves

Héctor Libertella; autobiografía; autor; yo; vacío

The paper ghost: architectures of the *ego* in Héctor Libertella's autobiography

Abstract

The ghost's architecture. An autobiography (2006) by the Argentine writer Héctor Libertella is published weeks after his death. It is in this work that Libertella focuses on the concept of authorship. For him, every subject is a splintered *ego*; precisely, if there is something to which his writing is not restricted it is to the generic, discursive, linguistic and mercantile conventions. That is why the subject finds its center in more than one and fluctuates between an *ego* and another. The autobiography is a genre little traveled and unexplored by Libertella since, for him, it means the closing of

a life, when all his (re)writing implied a life impulse, a devotion for and in the letter, a compulsion that postponed a little more the death. The materiality and corporeality of the work became, from an early age, an obsession, and made the care of his work a policy on one's own body: the *pathography*. In the following work we will analyze this coming and going of his relationship with his books and his life through writing.

Keywords

Héctor Libertella; autobiography; author; ego; empty

Al momento de plantear una escritura auto/biográfica, se presentan ciertos límites que el escritor no intenta eludir: primero, no dispone de un soporte capaz de contener el relato de toda una vida y, segundo, aunque este existiera, la brecha que separa a las palabras de las cosas es abismal. El referente, desde un punto de vista semiótico, no existe; todo signo remite a otro signo el cual, a su vez, remite a otro signo y así hasta el abismo infinito. Un conjunto de palabras no puede equipararse a una vivencia por más efímera o simple que esta fuese. Sin embargo, eso no impide al biógrafo llevar a cabo su labor.

Los textos auto/biográficos se construyen así, dentro de los límites de ambas premisas para poder funcionar: por medio del recorte, la selección de hechos y la suspensión de esa brecha que separa la *realidad* de la *experiencia transmisible*. Los episodios de los que se apropia deben ser significativos y enlazarse de manera tal que construyan un entramado vital. No obstante, ocurre que esa selección sólo es válida para el biógrafo, ya que es él quien reviste los hechos de un nuevo significado que originalmente no poseían al colocarlos en serie con otros hechos, “así como en los recuerdos de un chico está caminando el adulto” (Libertella 2006: 91). Ya no existen jerarquías entre los hechos; el biógrafo logra hilvanarlos de tal manera que todos tienen relevancia y entablan un diálogo con la historia de su sujeto/objeto.

Si aquello que se enuncia en la autobiografía sucedió realmente o no, poco importa. Tal y como manifiesta Paul de Man:

El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo –no lo hace–, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas. (114).

Es en ese juego de la incompletud que se organiza la autobiografía de Héctor Libertella (1945-2006), un texto que cuenta con cuarenta y un vacíos representados por puntos suspensivos entre paréntesis que separan temática, espacial y temporalmente los párrafos. Esos vacíos responden a un método de escritura, el de la poda, en el cual se quita para agregar, para volver

presente una ausencia que permanece en lo que queda del texto.¹ La verdad del texto no se encuentra en la letra escrita, sino en el blanco de la hoja, así como la fuerza de una red reside en los agujeros que dibuja la soga: “En la Aldea Global atada, amordazada con los hilos de la comunicación instantánea, alguien está calculando en aquellos huecos o agujeros entre nudos la medida exacta de lo impalpable” (Libertella 2000: 20).

El miedo al vacío es una presencia constante en la autobiografía de Libertella; tanto así que es uno de los motivos que impulsa la escritura:

¿Horror vacui? Cuando nací, 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 tapar el hueco. Aunque sólo fueran muchos libros fantasmas para que el hueco siguiera ahí de cuerpo presente. (2006: 17).

Libros fantasmas, estructuras espectrales, escritura hermética, autor evanescente; “tal vez habría que hablar arquitectónicamente del *siniestro*, ese elemento extraño a un edificio que paradójicamente justifica, define y realiza su estructura. *Algo que no podría no estar*. Ahora bien, ¿por qué debía estar yo allí?” (2006: 14, las cursivas son suyas). El lugar que Libertella debía ocupar en la biblioteca, el espacio en el cual los textos dialogan y se intercambian, fue materia de preocupación a lo largo de toda su carrera como escritor. La escritura resultó ser, para él, un escribirse y reescribirse constantemente al punto de vivir para y desvivirse por su obra.² Llevó a lo largo de los años una relación fetichista, obsesiva con la materialidad y la textualidad de sus escritos, al punto de confinarse en su departamento para preparar sus Obras Completas con libros que fueron, volvieron a ser y pudieron haber sido parte de un corpus.³ De esa empresa, por lo pronto, sólo queda una lista con títulos inventados y otros tantos existentes.

La autobiografía es un género poco transitado e inexplorado por Libertella ya que, para él, significa el cierre de una vida, cuando toda su (re)escritura implicó una pulsión de vida, un desvivirse por y en la letra, una

¹ “¿qué era la poda? Reescribir como quien poda, sustrayendo paradójicamente. ¿Por qué paradójicamente? Libertella estaba convencido de que todo cuanto se podaba, todo cuanto se quitaba, persistía en el resultado, pero de otra forma. Quitar para que el texto diga mejor lo mismo” (Cippolini 2016: 68).

² “Entre trago y trago se fue deslizado una cosa que todavía hoy me llena de terror: ninguno confiaba en [Jack] Kerouac; lo pensaban un hombre que sólo quería escribir. Es decir, un traidor de la vida, alguien que participaba con ellos de la borrachera pero después corría a su casa para enfriarlo todo. Como si las mil y una historias de droga, sexo, alcohol, mujeres y caminos se resumieran en la imagen de un robot monomaniaco sentado frente a una Remington y ajeno al mundo al que simulaba pertenecer. Alguien que en su Remington está escribiendo un libro que se llama *El grado cero del sexo, la droga, el alcohol y las mujeres*. ¿Un muerto en vida? Ese fantasma y/o ese diseño del ausente me conmovió mucho, y hasta un poco me identifiqué con él. Pero la identificación es siempre un efecto provisorio. (Ahora –si me veo– me veo en cosas, no en personas.)” (Libertella 2006: 15).

³ “Así que acá estoy, aislado desde hace ocho o nueve años reescribiendo y achicando simultáneamente doce libros y eliminando otros tantos. Rumbo al implacable cero” (Libertella 2006: 105).

compulsión o patología que postergaba un poco más la muerte.⁴ “Para Libertella la reescritura es un reemplazo, un cambio para reafirmar su singularidad. Prioritario cambiarse a uno mismo” (Cippolini 2016: 72). Esa escritura no es lineal, sino que posee sólo algunos puntos de fuga que acaban en un círculo espiralado que gira y gira en torno a unos pocos temas, metáforas y procedimientos. La materialidad y corporalidad de la obra se volvió, desde una temprana edad, una obsesión para Libertella, quien hizo del cuidado de su obra una política sobre el propio cuerpo: la *pathografía*.⁵ Para un hombre cuya obra ocupó un amplio aspecto de su vida, la cuestión de la autoría no se solventa intercambiando la experiencia de vivir por la de escribir. Por el contrario, la escritura sólo ha logrado problematizar aún más la configuración de una identidad como la de Héctor Libertella. En *El árbol de Saussure. Una utopía*, el autor anuncia que “entre las mil y una lenguas del mundo, sólo el castellano les da la posibilidad del yo como algo que está constituido por una letra que une –y– y otra que a continuación separa –o–.” (2000: 45). Todo sujeto es un yo escindido dentro de la obra libertelliana; justamente, si hay algo a lo cual su escritura no se *sujeta* son a las convenciones genéricas, discursivas, lingüísticas y mercantiles. Es por ello que el sujeto se *doscentra* –es decir, encuentra su centro en más de uno– y fluctúa entre un yo y un otro.

Cuenta que, a principio de los '70, quiso crear una escuela de escritores virtuales en donde él sería el único autor, como ocurre en el caso de los heterónomos de Fernando Pessoa o el método de las ficciones borgeanas llevadas a la era pre-digital. De esta manera, escribiría obras en nombre de otros, crearía círculos y escuelas de escritores, instauraría polémicas entre ellos y produciría el metatexto de esas mismas producciones:

En algún caso habría, incluso, una biografía o estudio de vida y obra. Mejor dicho, una *transbiografía*, que era la única manera de atravesar con mis propias palabras la autobiografía de los otros. Visto en su conjunto era un proyecto aplastante, pero apto para alguien que estaba vacante en la vida. (2006: 21, las cursivas son suyas).

⁴ “La literatura sirve para vivir. Y Libertella vivió finalmente para escribir y eso nos trajo alivio y alegría con su mirada huidiza y sus maneras pequeñas y elegantes [...]. Su pena fue su castillo de ‘horroreír’ [...]. Una pena sin salida. Una obra de vida que se rehízo, se atenazó impertérrita a todo modo que no sea la lucha consigo misma. Se enfrentó, se peleó a su propio hacer. Una literatura que nació literaria y que se hizo vida existente. Libertella de ese modo fue un maestro muy cruel con él mismo. Un maestro que se escuchó” (Estrin: 29 y 31)

⁵ “Para el ‘Sistema Libertella’ el libro cesaba con la muerte del escritor. Independientemente de la suerte del lector, de los lectores, de las lecturas, el libro cesaba cuando ya no podía ser reescrito, es decir, con la muerte física de quien lo escribe. Y esto iba más allá de lo propiamente literario, sea lo que esto sea, siempre implicó lo brutalmente biológico. En el mismo momento en el que ya no podría ser reescrito por las mismas manos, por la misma cabeza, el libro cesa.”

"Apotegma fundamental, para el ‘Sistema Libertella’ reescribir era reescribirse, esto es, autoreescribirse. Se reescribía solo a sí mismo. Incluso cuando reescribíamos a dúo, los textos fueron expresamente preparados para esta tarea" (Cippolini 2016: 71).

De nuevo podemos ver cómo el vacío forma parte constitutiva del sujeto cuyos esfuerzos se focalizan en llenar un lugar vacante. Justamente, una de las formas que encuentra Libertella para ocupar esos espacios es con las palabras de otros. Así como la biblioteca paterna se llena con los libros del hijo, la autobiografía del moribundo, del bebé viejo que bebe y balbucea (2006: 9), sólo puede ser rellenada con palabras de otro allí donde amenaza el silencio.

El primer método que desarrolla para incorporar la palabra de otros en su autobiografía es la cita o, en otro aspecto, el testimonio. El más tajante es el de Agustín “Pascasín” Estévez, amigo de confianza del autor, quien asegura que

Ésta *pudo haber sido* tu autobiografía, casi tan larga como la vida misma vista desde la niñez. La empezaste hace años, ya sé, pero *no se te ocurrió nada mejor* y seguís escribiendo desde entonces. Te conozco, adicto. De tarde te dan inyecciones para que no te debilites, y de noche van tus parientes a consolarte con que algún día *encontrarás un final*. (Libertella 2006: 33, las cursivas son mías).

Nótese el uso del pretérito al comienzo, el cual denota la autobiografía que pudo haber sido en vida y sólo fue en la textualidad del libro, ya que no se le ocurrió nada mejor al autor y desde entonces escribe no para encontrar el final que le corresponde, sino un final cualquiera, quizás el de otro. Más adelante, aparece retomado el mismo pensamiento en boca del biógrafo:

Y mientras me arrepiento sigo escribiendo. Escribo –como te anuncié– la biografía del viejo que *pude haber sido*. A veces empleo el presente, el presente policial, que me da mucha angustia. Y otras veces recorro al pretérito indefinido para sentirme un poco más verdadero como viejo. (Como que ya todo ‘pasó’. ‘cerró’ mi vida en ese tiempo gramatical.). (2006: 75).

Vemos aquí con claridad cómo las palabras del otro se vuelven propias, sin dar lugar a una reflexión personal.

Otras voces que aparecen en la autobiografía no corresponden necesariamente a individuos con nombre y apellido, sino que pertenecen a otro dentro del autor:

De aquel tiempo me queda la divina *disciplina*, ese esqueleto con huesos de metal que arma y sostiene a un organismo inestable. La diferencia que da haber cumplido con los castigos y rutinas de lo real. Por más irregular que uno sea, ese *pathos* universitario, no sé, hasta es capaz de hacer de la inestabilidad un sistema de hierro. Como que alguien me dijera: “Hasta para destruirte habrás de ser sistemático”. (2006: 19, las cursivas son suyas).

Apokrypho (o apócrifo, entre nosotros) quiere decir “yo oculto”. Y la literatura, sabemos, está llena de esa práctica donde no sé si oculto algo o si quedo yo oculto en esta práctica. Varias parrafadas me estimularon en la tarea. Entre ellas, una de Clovis Carvalho –no sé quién es– que dice así: “¿Cuántos de los viejos e inmortales autores que cité no nacieron aún, y para

hacerlos presentes tuve que escribir por ellos sus libros?”. (2006: 22, las cursivas son suyas).

Pero una duda ancestral y griega me apoyaba: ¿existió acaso el autor si estudiamos con lupa la cuestión homérica? Esto me remitía directamente al problema del Otro, uno de los sofisticados interlocutores del psicoanálisis: ése que habla calladamente en los capítulos de un libro colectivo, polifónico. Un verso de Rimbaud me dio otra clave: “Yo es otro”. (2006: 23).

En este punto, Libertella continúa la línea de Macedonio Fernández, para quien la existencia de un *yo* es consecuencia infundada de asociar una serie de afecciones a un ser que simplemente posee la capacidad de percibir.⁶ El objetivo de cada sujeto es “DERROTAR LA ESTABILIDAD DE CADA UNO EN SU YO” (Libertella 2006: 29). ¿Cómo es posible, entonces, escribir una autobiografía si el propósito del hombre es desestabilizar su propia individualidad? Nuevamente, a través de la palabra del otro. El otro es esa presencia extraña que rodea la propia personalidad y que lo explica. El *yo* jamás se define por la afirmación, sino por la negación, como en el sistema de la lengua.⁷ Cada uno no es más que las palabras de otros que nos moldearon y las palabras de otros que aún no han podido ser dichas. Es así como uno se vuelve un extraño para sí mismo una vez que toma conciencia de aquellas figuras que pululan a su alrededor.

La segunda técnica es la del injerto, método que Libertella implementa en todas sus obras.⁸ El injerto consta de implantar frases pero también imágenes de textos anteriores para colocarlas en un nuevo contexto de significación, reformulándolas y ampliando su alcance. En algunos casos, los injertos son nuevos, pero desentonan con la textualidad del libro como algo que no encuadra de manera armónica con el resto. En otros, son poemas concretos (2006: 10, 69, 71, 95), fotografías (2006: 28, 98), caricaturas (2006: 72) y manuscritos (2006: 50). Sin embargo, al mismo tiempo sucede que aparecen dibujos de Eduardo Stupía (2006: 26, 27, 49, 51), un poema de Mirtha Dermisache (2006: 70) y un fotomontaje de Jorge Bonino (2006: 96). ¿Qué hacen esos elementos en una autobiografía? Para empezar, Libertella nunca fue devoto de un solo género. Como dijimos al comienzo, la autobiografía no está dentro de sus matrices recurrentes. Pero, aún si lo estuviera, la poética libertelliana tiende a la transgenericidad, a la

⁶ “No hay ninguna imagen o percepción propia, exclusiva, como contenido de la palabra materia, y de las palabras tiempo, espacio, yo, substancia, noumeno. Eso es lo que quiero decir cuando los niego; niego como contenido privativo de esas palabras ninguna imagen; pero no necesito negarlos en sí sino sólo como contenido de tal o cual palabra, porque la existencia, el ser, no es negable, dado que de nada puedo hablar o pensar si no es existencia, estado, y no es existencia lo que nunca estuvo en mi sensibilidad como imagen o afección. Tal ocurre al Yo, Materia, Tiempo y Espacio. El Yo, Materia, Tiempo, Espacio, son los faltantes en el Mundo: el genio gramatical puede sustantivarlos así como un vocablo que precisamente los niega como substancias y como fenómenos” (Fernández: 98-99).

⁷ Debajo de la foto de su cuarto cumpleaños, Libertella aclara que, al mismo tiempo, Borges celebraba sus 50.

⁸ “Agregar, sumar texto. A un texto inicial escrito por mí, le fue sumando más y más párrafos. Este es el momento en que comienza la fuga, en que el texto se hincha” (Cippolini 2016: 68).

superposición de niveles o planos de enunciación, como ocurre con la ficción teórica. En su caso, lo autobiográfico puede rastrearse en libros anteriores, pero nunca es una matriz predominante. La forma que halla para desestabilizar esa preponderancia del yo dentro de la tipología autobiográfico es que otros hablen sobre y por él; por ejemplo, el poema titulado “Mirtha Dermisache lee a Libertella” es el reverso exacto del escrito por el autor, combinado con el estilo pictórico-grafológico de Dermisache. La clave está en la firma hológrafa de Libertella con rúbrica de Stupía que aparece con la inscripción “(¿Y qué pensar de alguien que ni siquiera tiene firma propia, que debe compartirla...?)” (2006: 97). Ese límite entre lo propio y lo impropio, entre la voz única y la polifonía es lo que desestabiliza aquí más que nunca la seguridad y la unicidad del sujeto. El sujeto no es dueño de su identidad, sino que le pertenece al resto, es propiedad pública.⁹

Hay una conciencia tan fuerte de que el autor no es dueño de su obra, que la sola idea de escribir una autobiografía resulta una empresa inútil para Libertella: “voy sintiendo que no tengo derecho a intervenir en mi propia vida. Así que avanzo con la sensación de que otro escribe este libro por mí [...]. Ahora se hizo toda de ficción. Ahora mi personaje puede vender su verdad como si fuera mentira” (2006: 37). Hay un profundo tono de desaliento y tristeza en estas palabras. El autor ha perdido el derecho a la escritura y se ha convertido en un simple secretario de alguien más que le dicta qué escribir. Así, se genera un distanciamiento patente entre las figuras de autor, narrador y personaje producto de un artificio intenso y de la inserción de una cuarta voz anónima (Prado: 260). Cuenta que en 1968, cuando ganó el Premio Paidós por *El camino de los hiperbóreos*, dejó en su lugar una gigantografía suya de cartón para que diera la conferencia de prensa por él. Eso desencadenó un efecto dominó en el cual las imágenes del autor se multiplicaron en las vidrieras de las librerías. Libertella utiliza muchas metáforas para retratar este momento: el autor es un doble, robot, maniquí, golem, marioneta, espantapájaros, máquina, de todo excepto dueño de su pluma.¹⁰ Estas son figuras que aparecen en momentos titulados

⁹ “Mío. En las leyes de propiedad y herencia de mi familia, el genitivo siempre se desplaza. Mis hijos, por ejemplo, no son míos. Soy yo el que les pertenece o es de ellos. Y así sucesivamente. (Lo mismo ocurre con el dinero.) Antiguamente, a esto se lo llamaba Metonimia” (Libertella 2006: 33-34).

¹⁰ “Esta ocurrencia de duplicarme iba a provocar, no sé, algo como un efecto dominó en muchas librerías, que a su vez me clonaron para promover la venta de *El camino de los hiperbóreos*: para un mercado chico, claro que era mucho agotar 20.000 ejemplares en un mes. Ocurrió.”

”Sucede que Paidós había lanzado un concurso nacional de vidrieras centrado en el libro y envió miles de fotos mías a cada punto de venta. Entre más de 450 librerías de todo el país, algunas contrataron a diseñadores y arquitectos para ganar el concurso. De hecho yo caminaba por cualquier lugar de Buenos Aires y de pronto se me aparecía un maniquí con mi cara, como un golem adentro de una vitrina, o me veía dando vueltas como una marioneta detrás de los vidrios de Librería Pardo, en la calle Maipú, con decenas de ejemplares de *Hiperbóreos* colgando del cuerpo, como un espantapájaros. O aparecía sentado en un banco de plaza adentro de El Ateneo de calle Florida, sosteniendo mis libros como un santo que sostuviera palomas en las manos. Yo apoyaba la ñata contra el vidrio, veía todo eso con ojos de carnero degollado y salía corriendo” (Libertella 2006: 87-88).

“Problemas de identidad”, las cuales encuentran su punto de afluencia en la del fantasma.

Como afirma Esteban Prado, este es el testamento de un hombre que deja a sus lectores las pautas de cómo quiere ser leído después de muerto.¹¹ Libertella recibió la noticia de que había ganado el Premio Paidós de novela mientras realizaba el servicio militar obligatorio. En un momento, la revista *Gente* se acercó al cuartel para realizarle una entrevista al ganador. Libertella acompañó durante todo el trayecto a un Teniente Coronel, pero éste nunca se percató de la identidad del soldado hasta que se presentó con nombre y apellido.¹² “En fin. Exactamente como suelen ser las cosas en literatura: uno, uno mismo, siempre un poco entre paréntesis la identidad de uno mismo” (2006: 84). Vemos cómo el fantasma opera dentro de la escritura libertelliana. La identidad del autor es una cosa nítida que se escurre entre la arquitectura de un proyecto literario, pero también es algo de lo cual se puede prescindir. Este proyecto no cuenta con una figura de autor fuerte, presente, autoritaria, al menos desde la perspectiva de Libertella, ya que “otro hubiera sido este relato mío si alguien, a la entrada misma del cuartel, me hubiera gritado: ‘¡Identifíquese!’” (2006: 85). La identidad corre constantemente el riesgo de desaparecer, ya que es algo invisible e inaprensible, pero, además, porque es un hecho fortuito y hasta resulta intolerable.¹³ El fantasma se repliega sobre sí mismo para remarcar su endeble presencia, que sólo sobrevive dentro del proyecto de escritura: “Hoy es el día exacto de mi cumpleaños, y no sé si estoy atrás o delante de lo que escribo” (2006: 75).¹⁴

Esta pérdida de la identidad va de la mano con un desconocimiento del origen y con una falta dentro de la historia familiar. Cuenta Libertella que, tras la muerte de su abuelo, en la necrológica del diario aparece un nombre desconocido entre paréntesis: “Aquilio [Egidio] Libertella [...]. Sólo voy a concluir que nadie sabía cuál era el nombre de mi abuelo. Qué buen

¹¹ “Lo que aparece en estos últimos libros [...] es un fuerte carácter póstumo, en el que, ante la inminencia de la muerte, Libertella concibe una lectura de sus libros post-mortem. Así es que los últimos giros a su ‘sistema’, el agregado de las últimas piezas y su configuración última [...] es signado por la conciencia de que será leído después de su muerte” (Prado: 245-246).

¹² “Me paré como un resorte, me puse el birrete como pude y sólo atiné a hacer la posición de firme para decirle: ‘Disculpeme mi Teniente Coronel si hubo un malentendido. *Yo soy el soldado Libertella*’. El Teniente Coronel se puso de todos los colores. Habría estado pensando qué hacer con ese colimba sentado cómodamente en el sillón de los oficiales. Y yo pensé qué había estado haciendo como escritor fantasma” (Libertella 2006: 84, las cursivas son suyas).

¹³ “¿Por qué reescribís? Le consulté. Su respuesta fue contundente: ‘Porque no me tolero a mí mismo. Porque es un intento más metódico que desesperado por cambiarme todo el tiempo, sabiendo que eso será inútil [...]. Yo no vuelvo a vivir el mismo día de una manera diferente, sino que aplico el mismo rigor de cambio por la escritura a cada día sucesivo. Así, la fatalidad es menos rígida, se vuelve método’” (Cippolini 2016: 77).

¹⁴ “Un día me nombraron investigador de carrera en el CONICET [...]. Fueron cuatro años que, además, me permitieron recuperar mi marca de fábrica académica que había guardado entre los pliegues del fantasma. (Me fui de allí por problemas de ‘incompatibilidad’.)” (Libertella 2006: 73); “Después escribí *El árbol de Saussure*, donde no habría personaje ligado a la idea de hombre porque es posible que no hubiera personaje. Todo desapareció o se absorbió, ¿ya lo dije?, en los pliegues del fantasma” (Libertella 2006: 100).

comienzo (para mí: qué buena puesta en abismo de la noción de identidad en la familia” (2006: 77). A su vez, no poder visitar la tierra de origen de los antepasados trae una fuerte angustia: “me privaron para siempre de ese ‘satori’ que da visitar a los ancestros. (He recorrido muchos países de Europa, pero siempre evité Italia. ¿Terror? Sí tal vez, porque hasta incluso dudo que Italia haya sido nuestra cuna.)” (2006: 78). La familia, como la primera de las instituciones y la unidad primigenia de sociabilización, es determinante en cuanto a la construcción de una identidad para el individuo. Lo mismo para su escritura, ya que: “Las cosas familiares posiblemente nada tengan que ver con la literatura, aunque sean toda ella” (2006: 57). La relación entre el autor y su obra se ve cifrada ya en el drama entre el individuo y su círculo familiar, para el cual debe –está obligado a– contar su historia.¹⁵

Libertella escribe su vida como si la narrara desde el punto de vista de uno de sus personajes, como si no fuese él quien la estuviera viviendo y como si fuese otro quien la escribiera. Como él mismo ha señalado en una oportunidad, su personaje es el de un *post-hombre* (Cippolini 2001: 204), “alguien que está atravesando ciertas convenciones del humanismo: un hombre siempre hipotético. Su vida avanza por un tiempo replegado. El post-hombre tiene premoniciones de un futuro que ya pasó. Sus premoniciones son, en realidad, recuerdos” (Libertella 2006: 99). El biógrafo se reactualiza con cada destello de la memoria, se convierte por momentos en el hombre que desea ser al reproducir fragmentos del pasado desde un presente lleno de disconformidad. El condicional y el subjuntivo son los modos predilectos para un hombre cuyo único porvenir es la configuración de un deseo: la de su muerte: “Ve en un instante definitivo cómo será el fin y se dedica toda la novela a prepararse una escenografía que se corresponda con su muerte [...]. La muerte de él (si es que ocurre) es una muerte retrospectiva” (2006: 99-100). *La arquitectura del fantasma* se convierte de este modo en el ataúd-mausoleo de un escritor que ha intentado esquivar por todos los medios ese final anunciado desde el comienzo, que ha suplantado lo real por un imaginario.¹⁶ Al fin y al cabo, el sujeto de la autobiografía es, para él, sólo una convención del género.

Jimena Néspolo reconoce el lugar predominante que ocupa la sustracción –“de la letra y del cuerpo en la obra” (48)– como procedimiento que posibilita el programa libertelliano; en consecuencia, el autor se va camuflando y desvaneciendo entre las líneas de su obra hasta convertirse en su propia coraza, la cáscara que lo contiene.¹⁷ A fines de los ’70, Libertella

¹⁵ “Me resulta inexplicable que *El paseo internacional del perverso* se desarrolle sólo en patrilinea: abuelo, padre, hijo y nieto fundidos en una misma entidad narrativa, como reflejos de un mismo prisma. Uno cualquiera le ordena a otro: ‘Escribí nuestra novela familiar, pero hacerlo a puro lenguazo macho’. Me llevó meses cumplir la orden” (Libertella 2006: 78-79).

¹⁶ “mejor dejar la autobiografía y dedicarse a la ficción, de verdad (a la ficción de verdad). ‘El imaginario es lo único real del texto’ me decía François Wahl en un congreso en Brasilia. A ese real me debo, y todo el resto es realidad” (Libertella 2006: 105).

¹⁷ “En el caso de Libertella, entonces, el programa de la sustracción asume dos vías: el adelgazamiento progresivo de su escritura desbordada y proliferante de *El camino de los hiperbóreos* (1968) al progresivo despojamiento y la búsqueda del hueso dura, del

participó de una campaña publicitaria para Campari en la cual debía promocionar otros productos para ser acompañados por la bebida alcohólica.

El producto podía ser minimizado casi hasta su adelgazamiento o desaparición y el cliente –seguramente por sobrante de dinero para semejante lujo– aceptaba el desafío [...]. En los tres casos, la botella en miniatura de Campari al borde inferior izquierdo, casi invisible y tendiendo al desvanecimiento. (2006: 62).

Hasta qué punto la obra de Libertella no es un empequeñecimiento del autor que se va opacando cada vez más y más en desmedro de su obra. O mejor, hasta qué punto el nombre Héctor Libertella no es más que una marca registrada, un residuo que deja atrás la escritura, que acompaña una obra dispersa entre grandes y pequeñas editoriales, un par de anécdotas y una crítica suya que está naciendo.¹⁸

* **Diego Hernán Rosain** (Argentina, 1991) es Licenciado y Profesor Normal y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Es adscripto a la cátedra de Teoría y Análisis Literario “C” a cargo de la Prof. Silvia Delfino con el proyecto titulado “Traicionar la tradición. Usos y funciones de las herencias y legados culturales en la producción crítica y literaria de Héctor Libertella” dirigido por la Prof. Guadalupe Maradei. Es miembro activo de la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga (RIIAM). Sus temas de investigación son la literatura argentina del siglo XX, por un lado, y los cruces entre canon literario universal y *manga*, por el otro. Ha publicado artículos en revistas como *Puesta en Escena*, *Exlibris*, *BADEBEC*, *Orbis Tertius*, *Luthor*, *Cuadernos de Cómic* y *Trazos*. Actualmente está preparando su proyecto de doctorado sobre Héctor Libertella y la tradición.

epigrama luctuoso y perfecto con el que compone *Zettel* (2008). Búsqueda que se traduce, también en un adelgazamiento del sujeto de la escritura, una sustracción del cuerpo en tanto personaje actante del relato en función de la progresiva aparición de un Yo fantasmático que se disgrega y a la vez se afirma en su armadura cervantina” (Néspolo: 50).

¹⁸ “Organizarse y desorganizar (en) el texto, materialidad, inmanencia, artificialidad: el negativo de otros tipos de prácticas reaparece aquí gracias a un minucioso proceso de lecturas, microscópico (habría que pensar en un ‘borrador’ permanente), y de reescrituras nunca clausuradas. Lo que trae al primer plano un fenómeno específico de productividad (fuga del significado que *hace lugar* a la significación) y, también, la reactivación de un proceso material de intercambio entre las escrituras y el sujeto; es decir, aquí, entre la lengua y su residuo” (Libertella 2008: 67-68).

Bibliografía

- Cippolini, Rafael (2001). "Pathogramática. Un tratado de vida y obras de Héctor Libertella". *Tsé-Tsé*, nº 9/10. 188-205.
- Cippolini, Rafael (2016). "Libertella: reversiones de éditos y libros inventados". En *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor. 65-87.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº 29. 113-118.
- Estrin, Laura (2016). "Héctor Libertella y Osvaldo Lamborghini, maestros". En *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor, 29-38.
- Fernández, Macedonio (1967). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Libertella, Héctor (1968). *El camino de los hiperbóreos*. Buenos Aires: Paidós.
- Libertella, Héctor (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Libertella, Héctor (2006). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Libertella, Héctor (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Néspolo, Jimena (2016). "Armaduras de fantasmas (instrucciones urgentes para leer lo invisible)". En *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor. 47-54.
- Prado, Esteban (2016). *La construcción de una literatura diferente en la trayectoria literaria (1968-2006) de Héctor Libertella*. Tesis. Doctorado en Letras. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata.