El texto los amontona: formas de lo colectivo en la poética de Héctor Libertella

Diego Hernán Rosain

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

dhernan\_rosain@live.com.ar

Introducción

Héctor Libertella (1945-2006) fue, desde sus inicios, un autor que se preocupó y analizó el comportamiento de los escritores dentro del campo cultural (Bourdieu, 1997 [1992]). Él mismo en los primeros años de su carrera demostró tener una agudísima sensibilidad para percibir y actuar acorde a las corrientes artísticas en boga. Con el correr de los años, su poética halló afinidades con otros grandes escritores, como Juan José Saer y Ricardo Piglia, que debido a los avatares políticos nacionales de su época buscaron nuevas formas narrativas y académicas de comprender e interpretar su tiempo. En sus textos de tinte más teórico y crítico Libertella analizó diferentes recortes temporales, espaciales y temáticos, lo cual provocó la aparición de ciertas imágenes recurrentes dentro de su escritura tales como la tribu, el ghetto y la familia o, en palabras de Martín Kohan, una imaginación topográfica (2010: 103-107). Estas tres figuras sirven no solo para aglomerar nombres y corpus de textos, sino también para proponer jerarquías, establecer roles dentro del mercado y trazar relaciones impensadas hasta entonces, pero, sobre todo, para configurar un camino alternativo a las imposiciones de algunas voces y posturas hegemónicas rechazando a su vez las igualmente autoritarias reacciones contrahegemónicas.[[1]](#footnote-1)

La idea de formar parte de un colectivo circula mucho dentro de la obra de Libertella hasta el punto de intentar resolver una de las más grandes incógnitas en literatura: qué lugar ocupa el escritor dentro del campo literario. Aquí, el artista es indivisible del grupo del cual forma parte; el individuo se mueve por la masa caótica de nombres y busca un lugar que ocupar en aquella logia (Cippolini, 2016: 80). Sin alcanzar una respuesta definitiva, el texto orbita en torno a la pregunta por el origen y la esencia para pincelar con profundas y contundentes sentencias el aura que recubre a cada sociedad de letrados. En el siguiente trabajo analizaremos los usos y matices que Libertella emplea para cada fórmula, así como también intentaremos trazar ciertas genealogías con sus respectivas características definitorias. Veremos que los conceptos de tribu, ghetto y familia responden a diferentes momentos y recortes realizados por el escritor, pero que aun así apuntan a las mismas inquietudes nacidas de una profunda reflexión antes que de una imposición histórica.

La hegemonía prevalece o de cómo la dictadura afectó al post-hombre

El período de mayor productividad creativa de Héctor Libertella va desde 1977 hasta la fecha de su muerte, es decir, que coincide con el período de la última dictadura militar (1976-1983) hasta el año 2006. Si bien existe el mito del escritor de trece años que ya había editado dos novelas (Libertella, 2006: 33) y sus tres primeras obras de ficción publicadas fueron sucesivamente galardonadas a muy temprana edad, la madurez de su prosa coincide con los años más virulentos de nuestra reciente historia nacional. El último golpe militar significó un quiebre antes que una continuación para las poéticas de muchos escritores de renombre. En ese contexto de asfixia y represión tanto física como intelectual, la emergencia de nuevas técnicas narrativas y modos de representar la realidad produjeron una serie de textos en los cuales muchos autores hallaron su estilo personal. Como sostiene José Luis de Diego, los momentos de gran conmoción social presentan una crisis que desestabiliza los presupuestos entre narración y experiencia, lo cual lleva a nuevas formas de representar lo real en la literatura (2007: 267-268); sin embargo, esto no implica necesariamente modificaciones sustanciales en el orden de las representaciones simbólicas las cuales pueden tener lugar debido a otros factores simultáneos y complementarios (275-276). Es por ello que el autor de novelas de la postdictadura es, para Nora Catelli citada por de Diego, un novelista pródigo: “ha perdido la inocencia: quiere volver a narrar y sólo tiene entre manos un instrumento del cual desconfía. Ya no puede haber pacto de *transparencia* ni ilusión de *totalidad*” (2007: 273, las cursivas son suyas).

Al inicio del último gobierno de facto, Libertella ocupaba el cargo de editor para la sede argentina de la editorial Monte Ávila hasta 1979, año en que cerró. Tras algunos intentos por trabajar en publicidad, como el de la campaña para la marca Campari que consta en su autobiografía (Libertella, 2006: 62), él junto con su por aquél entonces esposa, la escritora y crítica Tamara Kamenszain, y su pequeña hija Malena se exiliaron a México.[[2]](#footnote-2) Una vez allí, coordina talleres en el Instituto Nacional de Bellas Artes, se desempeña como profesor en la Escuela de Verano de la Universidad Autónoma de México, obtiene un puesto como Director Coordinador de la editorial de la UNAM y hace un trabajo importante como antólogo para Ángel Flores en el cual publica una primera versión de “La historia de historias de Antonio Pigafetta”. Luego de esta estadía forzada, regresa a la Argentina en 1984 con su familia y se desempeña como investigador en el CONICET. A partir de allí, su residencia fija tendrá lugar en su tierra natal y su campo de influencia como figura aclamada por las grandes firmas editoriales se irá disipando a causa de sus propias políticas de publicación.

Como hemos visto, la vida de Libertella ha estado condicionada por los nefastos hitos de la política nacional. Pero, diferencia de otros escritores como Saer –*Nadie nada nunca*– o Piglia –*Respiración artificial*– que publican en 1980 novelas claves para entender los modos de retratar el horror y los crímenes de la dictadura desde la narración literaria, Libertella no tematiza en ningún momento dichos acontecimientos. Sí, por el contrario, toma un camino similar en cuanto a los ensayos y procedimientos ficticio-teóricos de ambos autores. Lo político en Libertella no se ubica en la crítica a un período histórico determinado, sino en la denuncia de un estado de las cuestiones culturales que se mantienen vigentes desde hace varias décadas y se perpetúan con el transcurso de los años.[[3]](#footnote-3) Como afirma de Diego: “allí es donde la literatura se encuentra con la política, en una *política de la escritura*, permanentemente atenta no sólo a los modos de situarse en una tradición que reconoce como propia, sino también plenamente consciente de los modos de circulación material de los bienes simbólicos en el mercado” (2007: 270, las cursivas son suyas). Es por ello que Libertella atacará directamente muchos de los presupuestos y saberes que las instituciones han solapado y monopolizado dificultando el surgimiento de nuevas posturas, las condiciones en que ciertos autores y obras transitan por el campo cultural y la fe ciega que se ha depositado en la transmisión correcta de sentidos por medio del lenguaje verbal.[[4]](#footnote-4)

Libertella no sostuvo un compromiso fehaciente con evidenciar los crímenes del golpe del ’76; sin embargo, su poética llegó a las mismas conclusiones y efectos que muchas de las de sus contemporáneos: “la imposibilidad de representar *lo real*, la desconfianza en la lengua como *instrumento* de esa representación imposible, el abandono de motivaciones históricas o psicológicas como órdenes *previos* a su elaboración discursiva” (de Diego, 2007: 268) pero, por sobre todo, “operaciones críticas de recanonización de escritores del pasado y de canonización de algunos de sus contemporáneos” (276).[[5]](#footnote-5) Como veremos a continuación, los nombres que reciben dichos cánones son los de tribu, ghetto y familia respectivamente y no solo permiten desbaratar muchas de las lecturas previas, sino también postular nuevas y ubicar al autor dentro de una genealogía personal.

“Yo soy un niño caníbal, y nadie me quiere a mí”: el cavernícola en el seno de la tribu

Las primeras y lúcidas valoraciones que Libertella realiza sobre el rol del escritor aparecen en *Nueva escritura en Latinoamérica*, su primer libro sobre teoría y crítica literaria, publicado por la editorial Monte Ávila en 1977 mientras ocupaba el cargo de editor. En medio de los efectos del mundialmente afamado *boom* latinoamericano, Libertella pone el ojo en una serie diferente de escritores, aquellos que él llama “nuevos”, quienes mantienen otro tipo de relaciones con respecto al mercado, el arte y la literatura.[[6]](#footnote-6) En el volumen, el autor idea nociones personales en torno a las ideas de vanguardia, tradición y oficio del escritor latinoamericano.[[7]](#footnote-7)

Frente a las presiones y obligaciones impuestas por el Viejo Mundo y las grandes potencias –entiéndase Estados Unidos–, América Latina ha sido víctima de serios reduccionismos y posturas imperialistas tanto a nivel de sus formas como de sus contenidos. Libertella denuncia los sistemas de influencias impuestos por la colonización europea, la falsa imagen del continente que ciertos escritores venden en sus escritos y el papel que las producciones artísticas juegan dentro del mercado mundial. Para el autor de *Nueva escritura*, las nociones duales de lo mediato e inmediato o lo propio y ajeno no son más que

un juego que a su vez permite valorar estratégicamente el falaz problema de las influencias en su punto de doble tensión, hacia el centro y la periferia. Fuera de tal geometría ya aparece como colonizada la típica transposición histórica: suponer que Latinoamérica esté obligada a ‘reproducir’ la experiencia europea por un motivo de crecimiento armónico y sucesivo. (Libertella, 2008: 23).

Según Libertella, el escritor latinoamericano no hace más que sobrevivir dentro de las normas establecidas por el mercado. Sus textos vuelven sobre las marcas de la violencia trazadas en la piedra del continente para minar las imposiciones editoriales, sin intención de desbaratarlas por completo, pero soñando la utopía por venir.[[8]](#footnote-8) Es por ello que el nuevo escritor recibe también el nombre de cavernícola.[[9]](#footnote-9)

Aquí cavernícola no se entiende como el “buen salvaje” de las crónicas de indias, ni el “aborigen romántico” de las novelas de José de Alencar o el habitante bárbaro de la Patagonia de Esteban Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento. El cavernícola designa más un modo de operar sobre la escritura antes que un estereotipo. Este individuo apela a una lectura activa de la tradición que está lejos de ser sumisa; por el contrario, la traiciona, la manipula con astucia e ingenio para que sea útil a su proyecto personal. El hombre de las cavernas es, ante todo, un antropófago –esta vez sí semejante al del modernismo brasileño– que engulle y fagocita los materiales disponibles, sin importar su lugar de proveniencia, para moldearlos en la soledad y oscuridad de la cueva y devolverlos bajo la forma de un texto que borra los límites de la ficción, la crítica y la teoría.[[10]](#footnote-10)

En este punto es pertinente preguntarnos por la elección léxica de la palabra “cavernícola” antes que otras más acordes a la historia continental tales como “aborigen”, “indígena” o “indio”. Por un lado, el cavernícola se asocia con una práctica particular, la de las nuevas vanguardias, que, así como el hombre de las cavernas, sobreimprime su letra sobre los signos del pasado abandonados y borrados sobre la superficie de la roca con cierta intención ritualista. Cualquier otra opción estaría cubierta por la carga axiológica que Libertella busca combatir: la de los conquistadores de antaño que perdura en la conducta de los países del Primer Mundo con respecto a Latinoamérica. Sin embargo, la imagen del salvaje es protagónica en al menos dos momentos de su obra: la primera vez en el cuento “La historia de historias de Antonio Pigafetta” del volumen *¡Cavernícolas!* de 1985, y luego en *El lugar que no está ahí*, una reescritura aparecida en un libro independiente de 2006, en los cuales se narra el viaje de Fernando de Magallanes por los mares del sur desde la perspectiva de su cronista. En ambos textos, los nativos no solo aparecen como seres desproporcionados, sino que también se les atribuye una conducta agresiva y voraz.[[11]](#footnote-11)

Una vez más en *Nueva escritura*, Libertella comienza a delimitar el conjunto de escritores a los que él considera cavernícolas más por sus procedimientos antes que por sus poéticas. Los cavernícolas “patentizan cierta *fijeza* (hubo escritura siempre y en todos los lugares) o al menos vuelven a fijar contra la roca –texto– las partículas y los elementos de trabajo que sucesivas miradas ideológicas pretendieron capitalizar para sí y/o repartirse” (Libertella, 2008: 36). La del nuevo escritor es una lucha por el sentido, una guerra contra el monopolio de los signos; designado el campo de batalla,

la escritura cavernícola construye entonces con fijeza y separada de los cambios tácticos de la cultura, es terrorista frente a los hábitos cortesanos de la poética occidental –etnocéntrica– y, así pensada, hasta define otra nostalgia típicamente latinoamericana por su propio aislamiento, un rol enhebrado con elementos políticos y nacionales –¿marginalidad?, ¿postergación?, ¿‘espera’?, ¿propuesta? (e incluso ¿producción de ‘símbolos de identificación’ locales? (Libertella, 2008: 38-39).

Y así comienzan a aparecer los primeros nombres claves: Roberto Arlt, Lezama Lima, Enrique Lihn, Macedonio Fernández, Guimarães Rosa. El ensayo girará, sin embargo, a una serie de autores y obras puntuales: *Sebregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *The Buenos Aires affaire* (1973) de Manuel Puig, *El mundo alucinante* (1970) de Reinaldo Arenas y *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn. Estos cavernícolas, que en este libro aparecen aún demasiado individualizados, van a conformar la tribu recién en *Las sagradas escrituras* (1993) en donde surge “una pequeña duda antropológica acerca del carácter y mezcla entre críticos y narradores, hasta el punto de proponer una pregunta sobre su propia identidad y sobre ese típico desconocimiento mutuo que cada quien tiene de cada sí en el seno de una tribu” (Libertella, 1993: 18).

Para esta instancia –nótese que han pasado más de quince años entre un libro y otro–, las relaciones entre los miembros de la tribu no son tan definidas. Aquí las identidades se trastocan, las firmas se intercambian y dos o más nombres pueden imbricarse por tan solo un rasgo en común.[[12]](#footnote-12) La única jerarquía existente es la de los ancianos de la tribu: “Juan Emar, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, José Lezama Lima: […] obras inacabables que se identifican en lo infinito con su propio proyecto (Libertella, 1993: 24). Según Libertella, de este consejo sale toda la literatura posterior, ya que en ellos toda ficción conduce a la reflexión, inaugurando un nuevo género (la *reflección*, crítica lírica o literatura lírica) que elimina cualquier tipo de verticalidad y límite tipológico y textual (Libertella, 1993: 25-29). Este método omnívoro trae consigo agentes corruptores y descentradores de los sentidos tradicionales de la obra de arte, de las funciones habituales de la teoría y la crítica, para remitir a otros saberes y producir nuevos efectos en los que el autor pueda sentirse identificado como lector en las lecturas producidas por sus antecesores. Así llegamos a la primera de las definiciones por la identidad que solo se da en una lengua como lo es el español: yo no es otra cosa que un oxímoron “armado por un elemento que conjunde *y* une, seguido de otro que disyunde *o* separa” (Libertella, 1993: 11, las cursivas son suyas).

Como hemos visto hasta aquí, el sustantivo individual “cavernícola” y el colectivo “tribu” funcionan para trazar un corte con tinte latinoamericano. Más adelante estos vocablos continuarán apareciendo, pero ya con menor frecuencia y al lado de sus otros pares. Sin embargo, será reiterativo el gesto de configurar colectivos y, a su vez, buscar un mote para los sujetos que lo conforman. Así como el lugar físico de la tribu y los cavernícolas es América Latina, veremos cuál es el espacio que ocupan el ghetto y la familia libertelliana.

Bar, barra, barro, barroco: los parroquianos que ven y beben dentro del ghetto

Damián Tabarovsky realiza una afirmación sobre *Nueva escritura* que bien podría extenderse a todos los textos del autor: “El texto de Libertella se planta en ese otro lugar, ese lugar imposible, que es el de un tipo de comunidad literaria que opera por desplazamientos de sentido, de salto en salto, hasta alcanzar el estatuto de comunidad negativa, la comunidad de los que no tienen comunidad” (2010: 44). Ese espacio sin fronteras y esa aldea llena de escritores que buscan su documento de identidad serán la preocupación constante de las ficciones libertellianas.

*El árbol de Saussure. Una utopía* (2000) es el libro que marca la madurez de la prosa libertelliana. Allí, el autor combina de manera acaba los campos de la ficción, la crítica y la teoría literaria. El libro configura un mundo –el del ghetto– que funciona como maqueta o puesta en escena de la hipótesis que trabaja el texto: cómo sería “un mundo exento de sentido. O, en todo caso, imagina un sentido posterior a todo” (Libertella, 1990: 33). El ghetto es un espacio artificial, creado con el único propósito de poner a prueba ciertas teorías sobre el sentido (Castellarnau, 2010: 58-62). Sus límites son difusos: por un lado, no ocupa más que una plaza; pero, por el otro, tiene el tamaño del mundo (Libertella, 2000: 19). Como sostiene Tabarovsky, “si el ghetto es el mundo y el mundo es la literatura, entonces el ghetto es ante todo una cuestión de posición (abajo, arriba), un estado de la lengua (alterada, estándar), un asunto metodológico (doble vínculo, plenitud)” (2010: 46).[[13]](#footnote-13)

La palabra ghetto, en su segunda acepción según el Diccionario de la Lengua Española, sirve para designar una “Zona o barrio habitado por personas que tienen un mismo origen o condición y viven aisladas y marginadas por motivos raciales o culturales” (RAE, 2017). El autor la utiliza con matices similares: sus habitantes, que reciben el nombre de parroquianos, son personas confinadas por su modo particular de leer. Son lectores imbéciles, “Alguien que, por esa suerte de desgracia de la naturaleza, sólo puede leer en el instante emblemático de un niño no tocado por la obligatoriedad de la letra” (2000: 50). La marginalidad de estos sujetos proviene de su relación a-sígnica con respecto al lenguaje; a ellos la letra no les dice nada, la palabra no los determina ni los modifica, la lengua está allí pero no representa nada más que trazo, mero dibujo o ralladura sobre la barra del bar o la puerta blanca del baño. Son analfabetos, pero no antes del proceso de lectura, sino al final, como consecuencia del acto de leer (Libertella, 2000: 54).

La condición de minoría de los parroquianos viene designada por esta relación marginal con respecto al signo lingüístico. Pero esto no supone motivo de discriminación; por el contrario, el ghetto es la utopía a la cual apunta la humanidad, un mundo libre de la tiranía del significado: “no habrá que inferir que los artistas del ghetto son pobres sino, mejor, pobres *posicionales*” (Libertella, 2000: 85, la cursiva es suya). Aun así, el ghetto continua ocupado por aquellos que confían ciegamente en la capacidad comunicativa del lenguaje, aquellos que se suben a la copa del único árbol para que el sol los ilumine de lleno. El espacio artificial no es otra cosa que una alegoría sobre el funcionamiento del mercado y los parroquianos son, como en *Nueva escritura*, aquellos escritores que buscan sobrevivir dentro de su ley: “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).[[14]](#footnote-14)

Si bien en este libro los conceptos predominantes son los de ghetto y parroquianos, también se retoma el de tribu –y el de mono Rhesus en lugar de cavernícola (Libertella, 2000: 35-37)– y comienza a asomar el de familia:

YA VEREMOS la diferencia entre el que se parece a sí mismo y el que no o, generalizando, entre identidad y entidad. Por ahora baste decir que en las leyes de relación de la tribu el Otro no es más que el semejante, en el sentido literal de lo que es ‘símil’, parecido o idéntico. Y el prójimo, que es el próximo de uno, sería entonces su doble.

¿Qué posición les corresponde, por ejemplo a estos parroquianos sentados en medio del bar? Como en la gramática, ellos están cada uno en su butaca según una sintaxis (de *syn* y *tasso*: el arte de disponer). Es decir, dispuestos en una pequeña familia de palabras. (Libertella, 2000: 31, las cursivas son suyas).

Como vemos, el parroquiano es igual a su vecino, y dicha igualdad se mide por la patología hacia la letra, la adicción al trazo, la lectura hermética. Lo único que los distingue es su distribución dentro del bar, pero su pasión (o padecimiento) es la misma. Aquí cabe citar una entrevista informal realizada a Ricardo Strafacce en el bar Varela – Varelita el 13 de julio de 2018. Para Strafacce, el bar del ghetto está inspirado en ese café ubicado en el barrio de Palermo al 2102 de la Avenida Raúl Scalabrini Ortíz; allí, él y Libertella junto con otros escritores se juntaban a charlar y debatir acerca de literatura mientras otros personajes, con los cuales no tenían relación alguna, leían y escribían por su cuenta. El bar es el espacio en donde se habla de cosas que a nadie más parece interesarle: la literatura; de allí su condición de minoría. Pero Libertella en su ficción va más allá y expande el interés por la letra hermética a otros ámbitos artísticos. Es por eso que no nos extraña encontrar dentro del bar a personajes de la talla de Jorge Bonino, Mirtha Dermisache, Augusto de Campos, Arturo Carrera, Arthur C. Clarke. Esta cofradía de lo oscuro, lo opaco de sentido, la materialidad del significante, está plagada de personas presentes y ausentes.

El ghetto está ocupado también por nombres apócrifos, o mejor dicho nonatos, de cuyas voces se adueña el narrador para dejar hablar a aquellos que todavía no pueden hacerlo por cuenta propia. De esta manera, el colectivo se conforma por gentes de todo el mundo: reales y ficticios, vivos y muertos, personas de todas las disciplinas y ramas del conocimiento. Los intereses del ghetto cortan transversalmente todos los países y época, provocando una yuxtaposición de voces en donde una remite a todas y la propia resulta siempre ajena.[[15]](#footnote-15)

A diferencia de lo que ocurre en *Nueva escritura* y *La Librería Argentina*, ese corpus hermético diseñado en *El árbol de Saussure* es más una invención o fantasía del autor antes que un consenso de la crítica. Libertella elige una serie de nombres y obras que son afines a sus inquietudes para confeccionar una tradición que sirva de sustento a su ficción. Cuando uno acaba el libro, no puede sino creer en la materialidad y existencia coherente y constante de aquella corriente. Así, el autor se adueña de ciertos mecanismos textuales de validación para dar consistencia al grupo que él mismo ha confeccionado pero no para imponerlo como verdad, sino para resaltar el alto grado de artificialidad que las instituciones buscan ocultar.[[16]](#footnote-16)

“La familia un pequeño país”: el ciudadano incivilizado de la Biblioteca Nacional

Antes de hablar de *La Librería Argentina* (2003), debemos hacer mención de dos novelas previas de Héctor Libertella. Tanto en *El paseo internacional del perverso* (1990) como en *Memorias de un semidiós* (1998), el autor explora las posibles combinaciones que ofrecen los lazos familiares, en los que prevalece el afecto antes que la lógica.

En la novela de 1990, el protagonista es un homúnculo, un ser artificial creado a partir de descubrimientos alquímicos el cual no depende del óvulo ni de la información genética materna para existir. Este niño o bebé muy viejo es abuelo, padre e hijo a la vez, por lo cual esas tres voces se van superponiendo alternadamente a lo largo de toda la novela, confundiendo y mezclando su identidad. Cuando el hijo por fin se encuentra con su padre en Lisboa, este le da un único encargo: “Escribilo. Aunque te lleve 30 años. Aquí alguien debe ser nuestro cronista familiar” (Libertella, 1990: 44). Así, la escritura, como se menciona en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006), se volverá un mandato patrilineal y la obligación recaerá sobre los hombros del hijo pródigo.

La novela de 1998 corresponde a un relato policial anclado a los vaivenes jurídicos y legales de la Argentina en la que fue escrita. Los juegos temporales de la narración hacen que la resolución del enigma (la cual no existe) sea compleja de seguir para el lector. Aquí, el mandato surge impuesto por dos vertientes diferentes: la implícita, proveniente del núcleo familiar del protagonista, en donde la madre repite la frase del padre del *Paseo internacional* (Libertella, 1998: 36); y la explícita, procedente del *capo* de la mafia que da órdenes a sus subordinados.

Ambas novelas están inscriptas dentro del drama familiar y sus protagonistas son sujetos cuyo deseo es romper esos vínculos para hallar al fin su propia identidad libre de órdenes y mandatos. Librarse de las obligaciones familiares implica un desligarse de las tradiciones instauradas y, a su vez, la posibilidad de inaugurar una nueva.[[17]](#footnote-17) Sin embargo, si bien los intentos son sobrehumanos y siempre parece obtenerse algún éxito parcial, así como no se puede pensar la escritura por fuera del lenguaje o del mercado, también resulta imposible salirse por completo de la tradición y los vínculos previos.[[18]](#footnote-18) *La Librería Argentina* continúa esta misma línea de pensamiento: se imagina al país en clave familiar y el escritor es un miembro más dentro de la primera y más antigua de las instituciones sociales; por esto mismo, su conformación es más similar a la de la tribu antes que la del ghetto, porque en la familia se confecciona la red de afectos y el incesto, si bien es tabú, puede cometerse (Crespi, 2010: 123-125).

El libro comienza con una frase de Osvaldo Lamborghini, con quien “(nos) leímos en el más natural ‘intercambio de roles’, sin tocar un punto ni una coma al Enigma Familiar de la Literatura Argentina” (Libertella, 2003: 19). El epígrafe, que sirve como tesis principal del ensayo, reza lo siguiente: “La *Argentina* no es ninguna raza ni nacionalidad sino puro estilo y lengua” (Libertella, 2003: 9, la cursiva es suya).[[19]](#footnote-19) Esta afirmación, que en otros libros aparece bajo la forma de una defensa del idiolecto del escritor por encima de las modas que aquejan al lenguaje, retoma a su vez muchos de los ensayos nacionalistas de la década del ’20 pronunciados por las vanguardias y sobre todo por Jorge Luis Borges en *El idioma de los argentinos* (1928). Algunos de los capítulos del libro poseen títulos en plural (“Lunáticos”, “Somos la rabia”, “Modernos”) que insinúan la existencia de un colectivo presente. Es que muchos de los apartados se estructurarán según dos corpus: uno de lecturas extranjeras y otro de escritores nacionales que las han consumido.

El germen de la literatura argentina se ubica en la librería de Marcos Sastre, por el año 1837, pero sus efectos y consecuencias perduran hasta nuestros días. Los juegos espacio-temporales se exacerban aquí hasta volverse imposible pensarla como un *continuum* –es más bien como un pequeño Aleph en el cual converge todo (Libertella, 2003: 29-30; 65)–. Lo primero que hace Libertella, en sintonía con sus declaraciones expresadas en *Nueva escritura*, es invertir los supuestos establecidos por cierta crítica de la tradición: “¡pero si Argentina es exactamente al revés; no las lecturas comunes de una tradición, sino *una tradición de lectura*!” (Libertella, 2003: 28, las cursivas son suyas). Así, si bien el libro irá pasando por colectivos y nombres propios –los románticos, la generación del ’80, el martinfierrismo, el grupo *Sur*, los escritores emergentes de los ‘60– el foco no estará puesto en sus lecturas, sino en los modos en que leyeron.[[20]](#footnote-20)

Una de las cosas que más llama la atención a Libertella es el compromiso de los escritores por sumarse al ciclo de las letras nacionales desde la posición callada de un eslabón. Persiste, para el autor, un eterno movimiento que retorna hacia la Biblioteca para volver con una obra excedida de lecturas. Esa patología sería, al fin, la que explicaría aquella conducta tan reiterada en los escritores:

El relato continuo entraba a saco por la lenta biografía de las pasiones de cada cual. Como si en conjunto ellos fueran aquel robot o golem, el Artefacto armado de las letras de otros, y por allí se filtrara el espectro de una literatura que a todos los tomaba de cuerpo entero. Ahí donde todos quedaban retratados en la luz de un mismo flash, un estilo, su manera de leer las cosas: *esa* patología. Y esa *filología*, que al fin y al cabo no es sino ver los modos como la lengua encarna en cada región. (Libertella, 2003: 32, las cursivas son suyas).

Lo moderno hoy en día sería cierta forma de asumir la tradición, correrse de las corrientes vigentes para amoldarse a la cadena de significados heredados (Libertella, 2003: 36-37). Libertella halla la modernidad en este tipo de relatos transbiográficos: historias que atraviesan distintos planos, géneros, tipologías, voces e identidades. Es por esto, sobre todo, que el texto, así como el escritor, son seres habitados por otro lo suficientemente presente como para reconocerlo y lo suficientemente ausente como para no apoderarse de su subjetividad.[[21]](#footnote-21) La pregunta clave aquí es: “¿Quién se apropia de qué cuando llega la obligación o el encargo de reescribir a alguien? ¿Un demonio por otro?” (Libertella, 2003: 47-48). El sujeto no es dueño de su identidad; en él cohabitan las palabras, recursos, pasiones y obsesiones de aquellos a quienes ha leído.[[22]](#footnote-22) Pero más aún, esos que lo invaden no son compatriotas, sino fundamentalmente ciudadanos de la Aldea Global: “el lector argentino en estos 165 años (es): si no el entrometido del prestigio europeo, tal vez su más eficaz agente” (Libertella, 2003: 55). La Argentina es un país que se mira perplejo en el catálogo-espejo de sus lecturas, porque no puede asimilar la verdad sobre su origen: que el punto siempre está en otro lado, “Cosas exóticas, en fin, práctica de lo ajeno; extravagancia” (Libertella, 2003: 56).[[23]](#footnote-23)

La cuestión final es el lugar que ocupan los escritores dentro del canon literario. El centro de aquel espacio está acaparado por Borges, cuya obra ha sido secada por las lecturas de la crítica, convirtiéndolo así en el capitán del barco y el máximo símbolo de identificación nacional. Un segundo centro desestabilizador es el que ocupa Macedonio Fernández, el constante aproximarse a una idea de literatura nacional cuanto más exótica se presenta. Así, la mesa familiar es encabezada por estos dos patriarcas, “como cruzados, los dos, en la conquista de un mismo desierto y una misma lengua” (Libertella, 2003: 78), en torno a los cuales los hijos se distribuyen. Y Libertella postula otra teoría de la lectura, aquella en la que “Uno es la necesidad de traducir a Otro” (Libertella, 2003: 79). Así, el escritor sería aquel miembro ocupado en decodificar a los padres, los abuelos, los tíos, los hermanos y los primos, pero nunca a sí mismo.[[24]](#footnote-24)

El volumen cierra con muchas afirmaciones acerca de la imposibilidad de recuperar aquel lugar de origen perdido. La Argentina es un país con carácter insular, todo le ha llegado de otra parte, pero la fuente se ha borrado del mapa y sus esfuerzos se orientan hacia el vacío. Esa angustia por localizar al Padre, el prócer de la literatura, y a la Madre, la lengua franca, es lo que lleva a los hermanos a disputarse durante la sobremesa. Pero la única cosa real, si es que puede usarse ese adjetivo, es la Biblioteca que se identifica con su propio proyecto: el de una literatura que nunca acaba de contarse.

Conclusión

Como hemos visto, tanto la tribu como el ghetto y la familia son operaciones para repensar las funciones de un grupo con miembros y características delimitados desde las posibilidades que ofrece la ficción. El artista, dentro de la poética libertelliana, no puede pensarse por fuera de su contexto de producción, así como tampoco se lo puede imaginar si no es en interrelación con sus semejantes. Todo proyecto personal, así como toda noción de identidad, se encuentra supeditado a los devenires históricos y culturales en los cuales está inmerso el escritor porque los materiales con los que trabaja son consecuencia directa de las acciones y palabras de otros.[[25]](#footnote-25) El sujeto es, así, un catalizador y reformulador de tradiciones en las cuales se busca y se encuentra parcialmente en los escritos de otros (Crespi, 2010: 127-128).

Si bien las imágenes se repiten, combinan y complementan con cada libro, solo una es la que predomina y configura su campo de acción en determinados momentos. La tribu permite pensar los roles asumidos y ejercidos por Latinoamérica dentro de la industria editorial mundial, mientras que el cavernícola designa a un tipo particular de escritores emergentes que atentan contra las normas establecidas por la comunidad global. El ghetto integra a parroquianos de distintas épocas, países y disciplinas que comparten una misma obsesión: la del hermetismo, la letra transmisora de efectos, el puro trazo significante que persigue olvidar la función comunicativa del lenguaje. La familia, por último, ofrece indagar más allá de las convenciones de la literatura nacional, del deber de los escritores para con el canon y la tradición y de los problemas superficiales de los esencialismos y localismos.

Si bien Libertella no ha dado con respuestas certeras a todos estos asuntos, sí ha logrado señalar otros camino, indagar en la naturaleza muchas veces oscurecida de estos problemas convertidos en aporías por una falaz hermenéutica de pensamiento circular y tautológico. La ficción es en estos ensayos un facilitador reflexivo, un nivel de enunciación que permite dar rienda suelta a la imaginación creativa para formular las preguntas correctas y preparar el terreno a nuevos argumentos que no agoten inútilmente los debates.

Bibliografía

Anderson, Benedict, 1993. “Introducción”, en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 17-25.

Antelo, Raúl, 2010. “Teoría de la caverna. Los restos de un futuro que vuelve”, en Damiani, Marcelo (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 147-179.

Bourdieu, Pierre, 1997 [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Castellarnau, Ariadna, 2010. “Macedonio Fernández & Héctor Libertella. La escritura puesta en abismo”, en Damiani, Marcelo (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 57-73.

Cippolini, Rafael, 2016. “Libertella: revisiones de éditos y libros inventados”, en López, Silvana (ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 65-87.

Crespi, Maximiliano, 2010. “El invento de unas ruinas. Notas en los márgenes de los ensayos libertellianos”, en Damiani, Marcelo (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 109-130.

De Diego, José Luis, 2007. *¿Quién de nosotros escribirá el* Facundo*? Intelectuales y Escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Kohan, Martín, 2010. “La pasión hermética del crítico a destiempo”, en Damiani, Marcelo (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 91-108.

Libertella, Héctor, 1990. *El paseo internacional del perverso*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Libertella, Héctor, 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Libertella, Héctor, 1998. *Memorias de un semidiós*. Buenos Aires: Perfil.

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.

Libertella, Héctor, 2008 [1977]. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El Andariego.

Libertella, Héctor, 2014 [1985]. *¡Cavernícolas!* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Makowski, Sara, 2002. “Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración”, en *Revista Perfiles Latinoamericanos*, Méxica D. F., Nº 21, diciembre, pp. 143-157.

Moreiras, Alberto, 2017. “Plomo hegemónico en las alas, II. Hegemonía y kataplexis. Borrador de ponencia para conferencia ‘All’ombra del Leviatano: tra biopolitica e posegemonía’ (Universitá Roma Tre, mayo 2017)”, en *Infrapolitical Deconstruction*. Recuperado el 4 de agosto de 2018. En línea: https://infrapolitica.com/2017/05/16/plomo-hegemonico-en-las-alas-ii-hegemonia-y-kataplexis-borrador-de-ponencia-para-conferencia-allombra-del-leviatano-tra-biopolitica-e-posegemonia-universita-roma-tre-m/.

Moreiras, Alberto, 2018. “Otra respuesta a José Luis Villacañas”, en *Infrapolitical Deconstruction*. Recuperado el 4 de agosto de 2018. En línea: https://infrapolitica.com/2018/06/23/otra-respuesta-a-jose-luis-villacanas/.

Prado, Esteban, 2016. *La construcción de una* literatura diferente *en la trayectoria literaria (1968-2006) de Héctor Libertella* [Tesis doctoral]. Disponible en el sitio web de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (recuperada 24 de julio, 2017).

Real Academia Española, 2017. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa. Disponible en: dle.rae.es.

Rosain, Diego Hernán, 2018. “Traicionar la tradición: definiciones y usos en *Nueva escritura en Latinoamérica* de Héctor Libertella”, en *Actas de las II Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Mar del Plata: Celehis [en prensa].

Tabarovsky, Damián, 2010. “Los atributos del loro”, en Damiani, Marcelo (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 41-47.

1. El teórico de la cultura Alberto Moreiras entiende la palabra “hegemonía” en relación con su cercanía a la noción de “imperio”. La hegemonía, en su acepción clásica, es “mando o gobierno por persuasión y consentimiento, servidumbre o sometimiento voluntario” que, sin embargo, “en relaciones intraestatales, tiene una relación no ignorable con la autoridad despótica, del mismo modo que […] en las relaciones interestatales aparece sometida a su última verdad en la kataplexis de la guerra como terror o del terror como guerra” (Moreiras, 2017). Como toda contrahegemonía postula una nueva forma hegemónica, es decir, de dominación, Moreiras prefiere pensar en términos posthegemónicos: “La posthegemonía se instala, modestamente, en la no-administración de la libertad como la sola instancia de legitimación en un mundo sin principios legítimos de mando: contra toda kataplexis, y contra todo disimulo culturalista o identitario de la kataplexis entrópica en el corazón de la hegemonía” (Moreiras, 2017). En este sentido, las postulaciones de Libertella no son contrahegemónicas –no propone un nuevo orden de las cosas ni busca imponerlas dentro del campo cultural–, sino posthegemónicas: “Es más bien el intento de colocarse, política y existencialmente, fuera de su alcance, en la (imposible) medida de lo posible; buscando un paso atrás con respecto de soluciones políticas que traicionan su propia posibilidad […]. La posthegemonía es lo que la infrapolítica ofrece como posición política, igual que la infrapolítica es lo que la posthegemonía ofrece como lugar de amparo o positividad de su propia resistencia. No es que la posthegemonía o la infrapolítica sean un lugar cómodo, y desde luego no se entienden como teoría política –pero son, o buscan ser, una instancia de resistencia radical a teorías políticas de la modernidad obsoletas, marcadas en su obsolescencia por el capitalismo financiero y la tecnobiopolitización del mundo, que ya no tienen más fuerza que la de la autopersuasión (ideológica) de sus ideólogos” (Moreiras, 2018). [↑](#footnote-ref-1)
2. “(Fueron tiempos de intensos cruces entre trabajo, paternidad, referente y ley.)” (Libertella, 2006: 61). [↑](#footnote-ref-2)
3. Los modos de abordar los problemas del campo cultural nacional dependiendo de cada autor se liga directamente con los modos de abordar la memoria colectiva de un colectivo. Según Sara Makowski, “La memoria colectiva aparece como un emergente de la dinámica grupal, como una construcción intersubjetiva, que no está exenta, desde esta perspectiva, de un carácter normativo al generar marcos de referencia para la orientación de las conductas de los actores sociales.”

”Cuando la naturaleza del lazo social comienza a ser atravesada por la heterogeneidad, la explosión de la diversidad y la necesidad de reconocimiento a partir de la diferencia el sustrato mayoritariamente general y universalizante de la memoria colectiva se empieza a corroer. El formato del Estado-nación ya no contiene colectividades homogéneas, ni relatos únicos; hay una pluralización de los sentidos de pertenencia y de los horizontes de expectativas” (Makowski, 2002: 146-147). [↑](#footnote-ref-3)
4. “Los textos libertellianos se inscriben en esa experimentación que allá por 1977 tomó el nombre de *nueva escritura*: una “lectura activa de la tradición”. Tejidos en esa experiencia singular, presentan los rasgos propios de una resistencia micropolítica localizable tanto en sus hipótesis como en su enunciación. Responden (por desvío) a la *doxa* de la transparencia comunicativa y al discurso miserable (por utilitarista) de la escritura pedagógica, redoblan su apuesta en favor de la experiencia de la escritura (como producción intransitiva), reivindican –en la línea de *Literal*– el *resto del texto* y la *escritura hermética* –en la que pueden leerse, superpuestos, el texto esotérico y el exotérico–. Ajena a todo declaracionismo denuncialista, la lectura que en ellos se inscribe no deja de hacer ver la desnudez del rey cuando pone en evidencia la dimensión acrítica y cristalizada de las pálidas figuras antinómicas (“Compromiso político vs. Mercado, Nacionalismo vs. Dependencia cultural”, etc.”) con que se simplifican problemas que exigen, como urgencia teórica, una mayor complejización” (Crespi, 2010: 129-130, las cursivas son suyas). [↑](#footnote-ref-4)
5. “El desplazamiento, por lo tanto, va desde cómo hablar, cómo representar o qué testimonio se puede brindar de un contexto político que alteró decisivamente el orden de la experiencia, hacia cómo posicionarse, en tanto escritores, ante la omnipresencia del mercado y el imperio de medios de comunicación que parecen amenazar con la fórmula: a mayor sofisticación tecnológica, mayor frivolidad” (de Diego, 2007: 274-275). [↑](#footnote-ref-5)
6. Pierre Bourdieu determina que, desde los orígenes del campo cultural tal y como lo conocemos hoy en día, el artista se halla dominado por una auténtica subordinación estructural que se impone de forma desigual a los diferentes autores según su posición en el campo y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado, el mercado; por el otro, los vínculos duraderos. Es decir que aquellos escritores que no comercian sus textos ni encuentran afinidades o relaciones literarias con otros suelen hallarse en una posición muy desfavorable con respecto al centro del campo cultural (Bourdieu, 1997: 82). [↑](#footnote-ref-6)
7. Para profundizar en estos aspectos ver Rosain, Diego Hernán, 2018. “Traicionar la tradición: definiciones y usos en *Nueva escritura en Latinoamérica* de Héctor Libertella”, en *Actas de las II Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Mar del Plata: Celehis [en prensa]. [↑](#footnote-ref-7)
8. “Como los textos-límite de la vanguardia, los textos libertellianos son imposibles de contar. Se vuelve de ellos extenuado, sin relato, esquirlas, vestigios, escombros que son la prueba indeleble de una destrucción significante, de una disociación de las relaciones causales o previsibles, de una disfunción sistemática, de una *transvaloración* incesante. El que escribe es ese arqueólogo que […] sabe que, bajo las ruinas, una ciudad espera ser probada pero también que, sobre ellas, una multiplicidad de ciudades se vuelve imaginable. En el simulacro de las ruinas se inscribe una potencia irreductible: la imaginación” (Crespi, 2010: 112, la cursiva es suya). [↑](#footnote-ref-8)
9. “Cavernícolas, antigüedad, reliquia, tallado, pulido… Y además trabajo de colorido, *inscripción*, esculpido. Un desfiladero que sugiere el mismo efecto crítico y coloca a los ‘escritores de las cuevas’ en la situación de dibujar otra piedra donde la tradición literaria del Continente se proyecte materializada para sobrevivir” (Libertella, 2008: 35, la cursiva es suya). [↑](#footnote-ref-9)
10. “En su lugar, si se trata de *estómago*, *cuerpo*, *intimidad*, la propuesta, ahora errante entre imágenes, viene a definir una ‘escritura de las cuevas’, un cierto ‘adentro’ donde, en gesto de picar, delimitar los contornos, dibujar con trazo incierto todas las tensiones de un proceso, los cambios, marchas y contramarchas obligados por un ejercicio tenaz, un grupo de ¿cavernícolas? aparece decantando la historia literaria de Latinoamérica, violentando desde su oficio aquella mirada doble –Civilización y Barbarie– y reconociéndose estructuralmente *in situ*, practicantes en Continente” (Libertella, 208: 34, las cursivas son suyas). [↑](#footnote-ref-10)
11. Es llamativo en este punto el capítulo cuatro del cuento en el cual la tripulación captura a uno de los salvajes y lo nombran César Aira, como el escritor y amigo del autor: “Pudimos capturar a uno de ellos y lo subimos al barco para educarlo. Concediéronme a mí el honor de bautizarlo, y haciendo homenaje a la grandeza de mi raza púsele César por nombre, y por apellido, Aira, en memoria de nuestro compañero recién sepultado. Lo tuvimos maniatado en la bodega porque era imposible controlarlo. Con sus dientes afilados carcomía por doquier las maderas y casi estuvo a punto de desempedrarnos el buque. Felizmente para todos a las dos semanas deshizo las cuerdas, escapó a nado y se reintegró a los suyos” (Libertella, 2014: 24). [↑](#footnote-ref-11)
12. “DE MANERA que si se trata de ese complicado caracol que supone el encastamiento de las formas generales de leer en ciertas formas privadas de leer crítica y teoría, y de estas dos en el acto presente de escribir, nada nos impide unir mágica y paradójicamente –como cinta de Möbius– a cualquier escritor actual y avisado de la crítica con el primer cronista ingenuo o los primeros cronistas de América. Es decir, desde la tradición que leyó de Góngora a Lezama (y que se dejó intervenir por los cruces entre inconsciente y letra) al primer hombre que pisa América con una pluma y un papel en la mano, y que no podrá esconder o sustraerse completamente al campo de sus propias lecturas previas” (Libertella, 1993: 19). [↑](#footnote-ref-12)
13. Los colectivos ideados por Libertella bien podrían pensarse como una ejemplificación o puesta en escena del modo en que Benedict Anderson lo plantea en su libro *Comunidades imaginadas*. Para él, las identidades comunales se han multiplicado, diversificado y restringido infinidad de veces. Los límites de estas pueden variar en mayor o menor medida ya que “se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones” (1993: 24-25, la cursiva es suya). Libertella imagina comunidades sin ocultar sus intenciones textuales. [↑](#footnote-ref-13)
14. La noción oximorónica de “Aldea Global” es tomada por Libertella del filósofo y profesor canadiense Marshall McLuhan (1911-1980), quien ideó el concepto en su libro *La galaxia Gutenberg: génesis del “homo Typographicus”* (1962). Dentro de la poética del escritor argentino, funciona para contrastar las transacciones dentro del mercado mundial con los pequeños intercambios o trueques personales, sin negar la existencia de uno u otro. [↑](#footnote-ref-14)
15. “Ahora conversan todos juntos, y esa conversación repite una vieja costumbre del grupo: si bien todos hablan y hablan, nunca nadie sabe cuál es cuál en el seno de la tribu.”

”Correlatos. ¿Qué significará en literatura este hecho de escribir reconociéndose por un lado en el mercado –en un marco familiar, tribal– pero desconociendo al mismo tiempo el lugar que cada quien se asigna en cada uno?” (Libertella, 2000: 52). [↑](#footnote-ref-15)
16. Con respecto a las funciones que cumplen los corpus creados por Libertella Tabarovsky dice: “en el instante en que Libertella señala este nuevo corpus, en el momento mismo en que designa la novedad de estas escrituras, se prepara también para desafiar el carácter instituyente de ese gesto deíctico. En el momento de armar el canon, en el grano de su lucidez (…), el texto ya está sospechando de sus propios efectos: la constitución de ese canon como nueva escritura normal, lo raro vuelto presentable, la novedad convertida en valor de cambio” (2010: 44-45). [↑](#footnote-ref-16)
17. “Entonces, el mandato configura un sujeto cuya voluntad siempre estará entre signos de pregunta y asediada desde los más diversos órdenes: la constitución de su subjetividad desde el lenguaje, desde el parentesco y desde las redes de poder en las que se inserta” (Prado, 2016: 199). [↑](#footnote-ref-17)
18. De Diego pareciera estar de acuerdo con Lucien Goldmann cuando sostiene que “la novela narra *siempre*, según Goldmann, una experiencia colectiva, ya que la estructura mental conlleva una visión del mundo, y ésta, a su vez, comporta una ideología de clase. Lukács pretendía que en la experiencia individual representada en la novela se pudiera leer la experiencia colectiva. Goldmann transforma la pretensión de Lukács en innecesaria: toda experiencia individual es colectiva, ya que siempre en el individuo puede leerse la clase” (2007: 255-256). [↑](#footnote-ref-18)
19. Libertella emplea en este libro a Lamborghini como epítome de la literatura nacional: “SEA como quiera ser yo, en fin, el residuo de un perro, muerto el perro se fue para siempre la última garantía de nuestra literatura: ese fondo de rabia de aquel interminable borrador suyo” (Libertella, 2003: 23). La relación de amistad y compañerismo entre Héctor Libertella y Osvaldo Lamborghini aparece bien retratada en los homenajes a ambos realizados en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno los días 29 y 30 de octubre de 2013. Para saber más sobre su vínculo consultar López, Silvana (ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor. [↑](#footnote-ref-19)
20. “Estar hurgando allá abajo, en el entrepiso, entre esos ‘efectos personales’ de los libros de mi portafolios o neceser, me permitía pensar en escala ciertos problemas de distancia y diferencia aplicados a los hechos enigmáticos de la lectura” (Libertella, 2003: 28). Nótese la insistencia de entender la literatura nacional como un enigma a resolver, procedimiento similar al de Domingo Faustino Sarmiento en la introducción a *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845). Existe, como en Sarmiento, una duda antropológica por la identidad nacional que excede a los debates literarios. [↑](#footnote-ref-20)
21. “EN CIERTOS ¿sus más ciertos? momentos, la literatura no parece la comunicación generalizada entre yo y mi público, o entre yo y los hábitos de lectura de mi público, sino apenas la práctica del cuchicheo de dos en un palacio; el diálogo cortés entre un escritor y las expectativas sintácticas y dispositivas de quien deseó amoldarse a él. Ese molde deseante –llámese Mamá, Mecenas, Papa, Rey, Papá, Cacique, Editor, Emperador– viene a dar con otra forma de escribir totalmente ignorante de las ansiedades que genera el mercado, ésas que obligan a muchos escritores a comportarse como *shvitzers*” (Libertella, 2003: 43-44). [↑](#footnote-ref-21)
22. Luego de Osvaldo Lamborghini, Daniel Guebel es el segundo de los escritores en quien se detiene puntillosamente el ensayo. Libertella crea la imagen de un Guebel “escribiendo la ficción inútil de lo que todos nosotros somos en nuestro proyecto o empresa (llamémosla, de algún modo, *Literatura Argentina y Compañía*)” (Libertella, 2003: 49, las cursivas son suyas). Aquí, la literatura nacional y sus cófrades aparecen como entes separados, pero no deja de resonar la idea de una empresa familiar de por medio. [↑](#footnote-ref-22)
23. “Todos parecen haber nacido en esa confusión entre militancia y comercio, y eso definirá el Compromiso de la Forma Nacional. Digámoslo así: de tanto buscar un lugar propio, siempre se llega a la oscuridad local” (Libertella, 2003: 86). Raúl Antelo agregaría al respecto que “La traducción potencializada de un origen meramente imaginado, el de la Cosa, revela, en los cavernícolas, inoperatividad, pero esa actitud, digámoslo una vez más, no debe confundirse con inercia pasiva, sino con una desactivación efectiva, tanto de la poesía como de la política” (2010: 164). [↑](#footnote-ref-23)
24. “Tal vez estas citas (de Borges y Macedonio) articulan el diálogo de dos maneras de producir pero, además, la guerra alternativa de trabajo, el apoderamiento de uno por otro que dos vampiros instituyen en el seno de la casta, como Programa: la eficacia que tanto oscila de lo ciego a lo social –búsqueda privada de afecto– como de lo infantil a lo público –búsqueda de admiración en familia. ¿Quién es quién en el seno de la tribu?” (Libertella, 2003: 81). [↑](#footnote-ref-24)
25. “El arte, diríamos, es en sí mismo política, por ser una operación que, no sólo vuelve inoperantes las tradiciones, sino que, a través de ella, el artista contempla los sentidos y gestos habituales, para restituirles un nuevo posible uso, de clara raíz profanatoria” (Antelo, 2010: 165). [↑](#footnote-ref-25)