

EL TEXTO LOS AMONTONA: FORMAS DE LO COLECTIVO EN LA POÉTICA DE HÉCTOR LIBERTELLA

*THE TEXT PILES THEM UP:
FORMS OF THE COLLECTIVE IN THE
POETIC OF HÉCTOR LIBERTELLA*

Diego Hernán Rosain
Conicet
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Hurlingham
dhernan_rosain@live.com.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Héctor Libertella
Tribu
Ghetto
Familia
Colectivos

Desde sus inicios, el escritor bahiense Héctor Libertella (1945-2006) se preocupó por y analizó el comportamiento de los escritores dentro del campo cultural continental y nacional. Él mismo, en los primeros años de su carrera, demostró tener una aguda percepción para detectar y dialogar con las corrientes artísticas que ocupaban una posición dominante en el campo y se vinculó a ellas desde un lugar de cuestionamiento y desestabilización. Con el correr de los años, en sus textos de tinte teórico y crítico construyó diferentes recortes temporales, espaciales y temáticos, lo cual provocó la aparición paulatina de ciertas imágenes recurrentes dentro de su poética tales como la tribu, el ghetto y la familia, que sirvieron como metáfora de ciertos colectivos, grupos y generaciones de artistas. Esas tres figuras cumplen la función no sólo de aglomerar afinidades entre nombres y corpus de textos, sino también de proponer jerarquías, establecer roles y trazar relaciones inadvertidas para proyectar de manera simbólica el funcionamiento de los autores dentro del mecanismo literario del cual forman parte. A continuación, veremos en qué momentos surgen estas alegorías y qué intención persiguen dentro de la poética del autor en cuestión.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Héctor Libertella

Tribe

Ghetto

Family

Collective

From its beginnings, the babiense writer Héctor Libertella (1945-2006) was concerned and analyzed the behavior of writers within the continental and national cultural field. He himself, in the early years of his career, demonstrated to have an acute perception to detect and dialogue with the artistic currents that occupied a dominant position in the field to be linked to them from a place of questioning and destabilization. Over the years, in his theoretical and critical texts he constructed different temporary, spatial and thematic cuts, which caused the gradual appearance of certain recurring images within his poetics such as the tribe, the ghetto and the family that served as a metaphor for certain collectives, groups and generations of artists. These three figures fulfill the function not only of agglomerating affinities between names and corpus of texts, but also of proposing hierarchies, establishing roles and drawing inadvertent relationships to symbolically project the functioning of the authors within the literary mechanism of which they are a part. Next, we will see at what moments these allegories arise and what intention they pursue within the poetics of the author in question.

Recibido: 02/07/2023

Aceptado: 01/03/2024

1. Introducción

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 las de la tribu, el ghetto y la familia; en cierta medida, como la dio en llamar Martín Kohan, una imaginación topográfica (2010: 103-107). Estas tres figuras sirven no sólo 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

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

La idea de formar parte de un colectivo circula reiteradamente 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, los textos orbitan 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.

El inicio del período de mayor auge creativo en la obra de Libertella coincide con la instauración del último gobierno *de facto* en Argentina (1976-1983). 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, modificaciones que pueden tener lugar debido a otros factores simultáneos y complementarios (2007: 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 golpe militar, Libertella ocupaba el cargo de editor para la sede argentina de la editorial Monte Ávila, y lo hizo hasta 1979, año en que la casa editorial 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) y que, según palabras de su hija Malena durante una entrevista inédita, corresponde a una prehistoria laboral–, él y su familia se exilian en México.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”.

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). En esta línea, nosotros leeremos las operaciones libertellianas como para-hegemónicas, ya que sólo funcionan correctamente dentro de la situación actual del campo literario y buscan rondar esos espacios, no destruirlos ni superarlos.

² “(Fueron tiempos de intensos cruces entre trabajo, paternidad, referente y ley.)” (Libertella 2006: 61).

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 será su tierra natal y su campo de influencia como marginal célebre gracias a las grandes firmas editoriales se irá disipando a causa de sus propias políticas de publicación.

Como vemos, si bien la vida de Libertella ha estado condicionada por los nefastos hitos de la política nacional, esto no se ve directamente reflejado en su literatura. Pero, a diferencia de otros escritores, como Saer o Piglia, que publican en 1980 novelas clave 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 mantiene vigentes desde hace varias décadas y se perpetúa en el transcurso de los años.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 ataca 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 (Crespi 2010: 129-130).

Libertella no sostiene un compromiso fehaciente con evidenciar los crímenes del golpe del 76; sin embargo, su poética llega a conclusiones y resultados similares a los 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, las cursivas son suyas) pero, por sobre todo, “operaciones críticas de recanonización de escritores del pasado y de canonización de algunos de sus contemporáneos” (276).⁴ En ese proceso de repensar el canon es que Libertella utilizará sucesivamente los nombres de tribu, ghetto y familia que no solo permiten desbaratar muchas lecturas previas, sino también postular nuevas y ubicar al autor dentro de una genealogía personal distinta a las vigentes.

³ Si bien los modos de abordar los problemas del campo cultural dependen del trabajo, la trayectoria y las intenciones de cada autor, estos se ligan directamente a los modos de abordar la memoria colectiva. 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).

⁴ “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).

2. “Yo soy un niño caníbal”: 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* (1977). En las postrimerías de los efectos del *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.⁵ En el volumen, el autor idea nociones personales de vanguardia, tradición y oficio del escritor latinoamericano.

Frente a las presiones y obligaciones impuestas por el Viejo Mundo y las grandes potencias –entiéndase Estados Unidos y Europa–, 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 (Crespi 2010: 112). Es por ello que el nuevo escritor recibe también el nombre de cavernícola (Libertella 2008: 35).

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 (Libertella 2008: 34).

En este punto es pertinente preguntarnos por la elección léxica de la palabra cavernícola antes que otras 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

⁵ 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).

hombre de las cavernas, sobreimprime su letra sobre los signos del pasado abandonados y borrados sobre la superficie de la roca con intención ritualista. Cualquier otra opción de nominación 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 aborigen 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.

Una vez más en *Nueva escritura*, Libertella comienza a delimitar el conjunto de escritores a los que él considera cavernícolas más por sus procedimientos 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 clave: Roberto Arlt, Lezama Lima, Macedonio Fernández, Guimarães Rosa. El ensayo girará, sin embargo, en torno a una serie de autores y obras puntuales: *Sebergondi 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, conformarán 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). La voz del teórico aquí no corresponde a la de un antropólogo o etnógrafo extraño a esta forma de organización social como podría serlo un Lévi-Strauss; sino que se trata de un miembro que se ha adueñado de las herramientas del otro para analizarse desde dentro.

Para esta instancia –nótese que más de quince años separan uno y otro libro–, 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 (1993: 19). 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 (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 (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.

A diferencia de lo que ocurre más adelante con la idea de familia, en la tribu se vive un clima de respeto entre miembros de distintas generaciones. No hay cacicato, ya que el anciano, antes que un jefe autoritario y conquistador, es una figura chamánica. El chamán, que en las comunidades tribales oficia de médium entre lo espiritual y lo terrenal, puede reinterpretarse aquí como un nombre que vincula las aspiraciones artísticas del escritor, cuyo ejemplo más concreto y cabal es la tradición literaria escogida por cada uno para asimilarla, y el materialismo cultural dentro del que se opera (Sánchez Carmona 2011: 46-48). Como un Sócrates para Platón o un Virgilio para Dante, el anciano de la tribu acompaña al nuevo practicante en su búsqueda por hallar su voz en la jungla de concreto.

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). El sustantivo individual “cavernícola” y el colectivo “tribu” funcionan para trazar un recorte latinoamericano. Más adelante estos vocablos continuarán apareciendo, pero ya con menor frecuencia y con límites más difusos. Sin embargo, será reiterativo el gesto de configurar colectivos y, a su vez, buscar un mote para los sujetos que los 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.

3. Bar, barra, barro, barroco: los parroquianos que ven/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 uno de los libros que marcan la madurez de la prosa libertelliana. Allí, el autor combina de manera indisociable los campos de la ficción, la crítica y la teoría literaria. El libro configura un mundo —el del ghetto— que funciona como dispositivo o instalación para 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).⁶

Posiblemente Libertella se apropió de la palabra ghetto a partir del estrecho contacto con la familia de su ex esposa, Tamara Kamenszain, de quien aprendió terminología y cultura hebrea; 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-significa 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 o sector disidente de los parroquianos viene designada por esta relación aparentemente desfavorable 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*” (2000: 85, la cursiva es suya). Aun así, el ghetto continúa 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 es, en una de sus posibles interpretaciones, 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” (2000: 20).⁷

Si bien en este libro los conceptos predominantes son los de ghetto y parroquianos, también se retoma el de tribu 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.

⁶ Los colectivos ideados por Libertella bien podrían pensarse como una ejemplificación o montaje del modo en que Benedict Anderson lo plantea en su libro *Comunidades imaginadas*. Para él, las identidades comunitarias 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.

⁷ 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.

¿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. Según testimonios orales de Ricardo Straface brindados en entrevistas inéditas, el bar del ghetto está inspirado en el Varela – Varelita, un café ubicado en el barrio de Palermo al 2102 de la Avenida Raúl Scalabrini Ortiz; allí, él y Libertella junto a otros escritores charlaban y debatían 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 parecen 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 debe extrañarnos el encontrar dentro del bar a persona(je)s de la talla de Jorge Bonino, Mirtha Dermisache, Augusto de Campos, Arturo Carrera o Arthur C. Clarke. Esta cofradía de lo oscuro, comunidad de lo opaco, acólitos del significativo, 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 (Libertella 2006: 22). 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 épocas, provocando una yuxtaposición de voces en donde una remite a todas y la propia resulta siempre ajena (Libertella 2000: 52).

A diferencia de lo que ocurre en *Nueva escritura* y *La Librería Argentina*, ese corpus hermético –diseñado en *Las sagradas escrituras* y reescrito 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 en empresas similares.⁸

4. “La familia un pequeño país”: la oveja descarriada de la Biblioteca Nacional

⁸ 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).

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 que 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 (y una cuarta que se identifica bajo el nombre de Ezio) 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 patrilíneal y la obligación recaerá sobre los hombros del primogénito.

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 (resolución que 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 (Prado 2016: 199). 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 de consanguinidad (de Diego 2007: 255-256). *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 se asemeja más a la de la tribu que a 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).

La Librería nace como una expansión del capítulo 7 de *Las sagradas escrituras*. Allí se lee un apartado, “Retrato de familia en un interno” (1993: 225-228), que remite fuertemente a “La novela familiar de los neuróticos” (Freud 1992: 213-220). Mientras que Freud percibe cómo el niño se desilusiona paulatinamente al comparar a sus progenitores con los de otros e idea juegos y fantasías para recuperar el ideal parental, Libertella reconstruye el panorama después de los años 40 y lee el mismo proceso en clave cultural. Casi de modo cosmogónico, el padre (primero Lugones, luego Borges) arrasa con los hermanos-contemporáneos e hijos-sucesores y esparce el sentimiento de culpa entre los sobrevivientes, cuyas vías de escape se agotan entre respetar el mandato militar, leer a Macedonio o recurrir a la tradición europea.

En una clave mucho más abstracta, *La Librería* 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 en cuestión, que sirve como tesis principal del ensayo, reza lo siguiente: “La *Argentina* no es ninguna

raza ni nacionalidad sino puro estilo y lengua” (2003: 9, la cursiva es suya).⁹ 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 estructuran 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 imposibilitar la idea de un *continuum* histórico –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*!” (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.¹⁰

Uno de los aspectos 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

⁹ 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.). 2016. *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor.

¹⁰ “Estar hurgando allá abajo, en el entepiso, 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.

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 se apodere de su subjetividad (2003: 43-44). 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?” (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.¹¹ 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” (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” (2003: 56).¹²

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 acaparada por las lecturas de la crítica, que lo ha convertido 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” (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, perdiéndose en aquella traducción (2003: 81).

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.¹³ Pero la única cosa al alcance de la vista es la Biblioteca que se identifica con su propio proyecto: el de una literatura que nunca acaba por contarse.

¹¹ 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 cofrades aparecen como entes separados, pero no deja de resonar la idea de una empresa familiar de por medio.

¹² “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).

¹³ Para Josefina Ludmer, “la familia sirve para subjetivizar, temporalizar y representar el tiempo de la nación, de la historia, la memoria, el futuro y los diferentes pasados. La familia es como el sujeto universal del tiempo; hay familias dislocadas, amputadas, incestuosas, parricidas y filicidas: cada una en un diagrama temporal propio. Como si la familia, grado cero de la sociedad, fuera el único sujeto temporal y el único sujeto político concebible en el 2000” (2020: 89).

5. Conclusión

Como hemos visto, tanto la tribu como el ghetto y la familia son operaciones para repensar desde la ficción los movimientos del escritor y la constelación de nombres en torno a los cuales desea ser leído dentro de las pluralidades que conforman el complejo entramado cultural. 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 (Antelo 2010: 165). 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, superponen y complementan de un libro a otro, cada una predomina y configura su propio campo de acción en diferentes momentos de la escritura libertelliana. 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 significativo 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 caminos, indagar en la naturaleza muchas veces oscurecida de estas tensiones que acaecen en la vorágine del mercado y la circulación de la literatura en espacios como el de la academia y la misma cultura. 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.

DIEGO HERNÁN ROSAIN es Licenciado y Profesor Normal y Superior en Letras por la UBA. Es doctorando en Literatura en la misma casa de estudios desde 2021 y becario del CONICET y la UNAHUR. Por un lado, ha publicado numerosos artículos sobre Héctor Libertella, objeto de estudio de su tesis, en *Exlibris*, *CELEHIS* y *Orbis Tertius*; y, por otro lado, sobre los cruces entre canon literario universal y *manganime* en *CuCo. Cuadernos de Cómic*, *Con A de Animación* y *Tebeosfera*.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict. 1993. “Introducción”. En *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: 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.
- FREUD, Sigmund. 1992 [1908]. “La novela familiar de los neuróticos”. En *Obras completas. Volumen 9*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 213-220.
- 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.
- _____. 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. 1998. *Memorias de un semidiós*. Buenos Aires: Perfil.
- _____. 2000. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. 2006. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- _____. 2008 [1977]. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El Andariego.
- _____. 2014 [1985]. *¡Cavernícolas!* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LUDMER, Josefina. 2020 [2010]. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAKOWSKI, Sara. 2002. “Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración”. *Revista Perfiles Latinoamericanos*. México. N° 21, diciembre, 143-157.
- MOREIRAS, Alberto. 2017. “Plomo hegemónico en las alas, II. Hegemonía y kataplexis. Borrador de ponencia para conferencia ‘All’ombra del Leviatano: tra biopolítica e posegemonía’ (Universitá Roma Tre, mayo 2017)”. *Infrapolitical Deconstruction*. <<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/>>. [Consulta: 4 de Agosto de 2018].
- _____. 2018. “Otra respuesta a José Luis Villacañas”. *Infrapolitical Deconstruction*. <<https://infrapolitica.com/2018/06/23/otra-respuesta-a-jose-luis-villacanas/>>. [Consulta: 4 de Agosto de 2018].

- PRADO, Esteban. 2016. *La construcción de una literatura diferente en la trayectoria literaria (1968-2006) de Héctor Libertella*. Buenos Aires: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2017. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- TABAROVSKY, Damián. 2010. “Los atributos del loro”. En Damiani, Marcelo (comp.). *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 41-47.