

# El lugar que estaba ahí: continuación de la poética macedoniana en el corpus Libertella

Diego Hernán Rosain

Universidad de Buenos Aires

*dhernan\_rosain@live.com.ar*

## Resumen

Macedonio Fernández es considerado por muchos críticos (entre ellos Miguel Dalmaroni, Silvana López y Roberto Ferro) como un escritor clave para comprender muchas de las poéticas que surgieron a lo largo del siglo XX en Argentina. Uno de los autores que honran tanto su estilo como su figura de autor es Héctor Libertella. En *La Librería Argentina* (2003), Macedonio es uno de los nombres que no pasan desapercibidos; recorre de principio a fin el entramado textual, pero sólo puede ocupar los bordes del relato. Algo similar ya sucedía en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) y en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990). A pesar de ser tan distantes en el tiempo, las poéticas de Macedonio y Libertella dialogan en varios aspectos. El aparato macedoniano le permite a Libertella explotar al máximo las posibilidades de la lengua; a su vez, Macedonio se vuelve sujeto de reflexión teórica en los textos libertellianos. Partiendo de esta base analizaré las coincidencias y semejanzas, tanto temáticas como procedimentales, pero también los distanciamientos y las refuncionalizaciones que Libertella realiza a la hora de leer la obra de Macedonio, lo cual le permite inscribirse en la historia de la literatura como el sucesor de dicha poética.

## Palabras clave

Macedonio Fernández; Héctor Libertella; reescritura; tradición; lectura; autor

## Abstract

Macedonio Fernández is considered by many critics (including Miguel Dalmaroni, Silvana López and Roberto Ferro) as a key writer to understand many of the poetics that emerged throughout the twentieth century in Argentina. One of the authors who honor both his style as author figure is Hector Libertella. In *La Librería Argentina* (2003), Macedonio is one of the names that will not go unnoticed; he travels from the beginning to the end the textual framework, but he can only occupy the edges of the story. Something similar happens in *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) and in *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990). Despite being so distant in time, the Macedonian and Libertella poetics dialogue in several aspects. The Macedonian device allows Libertella to fully exploit language possibilities. At the same time, Macedonio becomes subject of theoretical reflection in Libertella's texts. Starting from this basis, I will analyze the coincidences and similarities, both thematic and procedural, and also the rifts and renovations that Libertella does when reading the work of Macedonio, which allows to register him in the history of literature as a successor of Macedonian poetics.

## Keywords

Macedonio Fernández; Héctor Libertella; rewriting; tradition; reading; author

“Acá siempre habrá alguien que persigue al padre único, el centro de mesa alrededor del cual se van distribuyendo roles y jerarquías: avales; herencias”

*La Librería Argentina*

## Traducir la tradición: cómo se lee el canon en *La Librería Argentina*

Cuando un escritor postula un modo de concebir la historia de la literatura de su país, inevitablemente está configurando el terreno para inscribir, en ese mismo proceso, su propia poética. En *La Librería Argentina* (2003), Libertella ubica el origen de la literatura nacional en 1837, año en que los jóvenes románticos se reunían en el salón literario de Marcos Sastre interesados por la cultura, la política y el progreso científico. En ese texto, además, plantea cuáles son los procedimientos necesarios para que un escritor pase a la posteridad. Allí postula que Argentina es “no las lecturas comunes de una tradición, sino *una tradición de lectura*” (Libertella, 2003: 28; en cursiva en el original). El foco reside en el modo de leer y ya no en qué es lo que se lee, aquello que más tarde definirá como una patología.

Un poco más adelante, define lo que él entiende por moderno: “Hoy moderno podría ser ese libro que en sus procedimientos (mejor, en su procedencia) se dejó extraer la sangre por una tradición y no por el sistema anual de una moda” (Libertella, 2003: 36). Moderno, entonces, es el libro que sobrevive a su época, sólo para ser vaciado por los colmillos de un vampiro sediento de lecturas.

Por último, en una entrevista publicada en la *Revista Ñ*, Marcelo Damiani le pregunta cuál cree que es su lugar en esa historia de la literatura: “si Argentina es un país periférico en el mundo (contesta), su escritor más periférico será entonces centralmente argentino. A mí me ha costado mucho sostener esta paradoja... ¡Cuanto más marginal, más central!” (Libertella, 2002).

Con estas tres nociones (patología, moderno y marginal), Libertella configura su recorrido por la Librería Argentina. Ahora bien, ¿cuál es el margen central de esa Librería? Sin duda Macedonio (“¿un Borges al cuadrado?”). Él es quien “nos ofrece con toda naturalidad el espectáculo de una literatura cada vez más argentina si cada vez más exótica” (Libertella, 2003: 76).

Macedonio es uno de los escritores más mencionados por Libertella en su texto. Referencias directas o indirectas a él aparecen en citas (página 21), notas al pie (páginas 31, 50), cuerpo del texto (páginas 76-80), paréntesis (páginas 93, 94, 98), títulos (página 73) y por ende índice (página 116). Es el nombre insistente que recorre de principio a fin el entramado textual, pero que sólo puede ocupar los bordes del relato. Tanto es así que Libertella no puede hablar de Macedonio si no es a través de Borges: “¿Sería posible una teoría de la lectura que postule que Uno es la necesidad de traducir a Otro?”

(Libertella, 2003: 79). La relación que Libertella entabla con Macedonio es textual, la de Borges, en cambio, es vivencial. Para hablar sobre Macedonio, Libertella requiere de este doble movimiento: ya no leer al Otro, sino al Otro leído por Otro: “ESCRIBIR es traducir. Doble y mutuo ejercicio que podría explicar el campo de apetitos de cada uno en el otro” (Libertella, 2003: 80).

## Qué hacer con literatura

Dos máximas, dos premisas generales: Todo está escrito - Todo viene de afuera. Frente a estas dos fatalidades, sólo resta “el compromiso de sumarse al ciclo desde la posición callada de un eslabón”: “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: 31-32; en cursiva en el original). Macedonio es esa luz que toca a todos y que no puede más que repetirse y re-tratarse. Ese lugar en la historia de la literatura del cual Libertella no puede ocuparse y, a la vez, no puede evitar aludir una y otra vez.

¿Cómo no considerar como plagio toda la literatura de Libertella? Nuevamente, la fatalidad: “Literatura llegada entonces de cualquier parte, y orientada al vacío. En su voracidad de lectura mucho le está permitido” (Libertella, 2003: 101-102). Vacío tantas veces tematizado en la obra de Macedonio que se ha impuesto en la literatura posterior. La literatura no es sino ese espacio para la auto-reflexión, una zona configurada para ella misma y cuyo fondo no puede alcanzarse nunca.

En ella, las palabras se repiten incansablemente en las voces de otros: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada [...] Y comenzó” (Fernández, 1975: 13). Todo comienza en la misma nada, porque la nada contiene todo. Entonces, ¿por y para qué emprender ese esfuerzo inútil de crear (reiterar) algo? Dos respuestas; la primera endógena, la segunda exógena:

a) Porque “la Literatura es precisamente la belarte de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros [...] el ‘asunto’ de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte [...] hacer estética es ejecutar artísticamente cualquier asunto” (Fernández, 1975: 124).

b) Para “que el más puro y ocioso lector pruebe de a ratos –a escondidas– cómo puede perder su tiempo y su dinero leyendo. Una actividad inútil” (Libertella, 2003: 47).

## El desembarco de la lengua

Digámoslo una última vez y para siempre: tanto Macedonio como Libertella creen que ser original es imposible: “Aquí se lee de la siguiente manera: un libro al azar, encontrado en un estante cualquiera, supone toda la biblioteca, de modo que en él yo podría leer dos, tres o más obras simultáneamente” (Libertella, 2003: 65). Borges dice en “La biblioteca de Babel” que “todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto” (Borges, 1999: 117). ¿Qué es la literatura sino un número finito de letras y una serie de

signos que se repiten dispuestos de diferente modo?

Sin embargo, esas palabras no son nuestras, sino que nos fueron impuestas por otro. La figura del conquistador (Magallanes en *El lugar que no está ahí*) no es más que el paroxismo del corpus de lectura latinoamericano: “Cosas exóticas, en fin, práctica de lo ajeno; extravagancias... ¿Quién podría adivinar [...] cuántos de esos elementos fueron o no echando, desde aquel entonces, las Bases y Puntos de Partida Inconscientes para la Constitución Nacional de una Literatura?” (Libertella, 2003: 56).

Basta con pasar revista a la escritura de Macedonio para darle la razón a Libertella. En “Para una teoría de la humorística” (1944) cita a Kant, Schopenhauer, Spencer, Bain, Kraepelin, Bergson, Lipps, Volkelt, Freud; en el *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) aparecen menciones a Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Goethe, Dante, Manzoni, Poe, Wagner, Beethoven y sólo una única referencia a Xul Solar.

¿Qué es entonces el escritor argentino frente a todos ellos? Un vampiro o un cavernícola, contraparte del colonizador, que engulle y fagocita las lecturas para crear un nuevo texto en el cual todos y todo converge: nada en él hay de original más que la convivencia, no sin conflictos, de todos los textos. “Método omnívoro: se alimenta de todas las otras especies, triza y mezcla las disciplinas, en él resuenan todo tipo de lecturas” (Libertella, 2006a).

¿Cómo denominar a este producto? Macedonio lo llamará “Museo”, espacio privilegiado y experimental de la nueva novela, donde “se cruzan el artista y el crítico, adonde van los lectores diestros” (Piglia et al., 2000: 65). Libertella, por su parte, lo denomina “Ensayo literario”, pero agrega “prueba o pirueta. Incierto documento; *mezcla*, ‘desvío’” (Libertella, 2006<sup>a</sup>; en cursiva en el original).

## ¿Por qué Macedonio?

Hay al menos dos autores más a los que Libertella destaca y rescata tanto como a Macedonio: Lezama Lima y Osvaldo Lamborghini. Sin embargo, el primero es de corte internacional, mientras que el segundo es contemporáneo suyo. Macedonio corre con la ventaja de ser lo suficientemente cercano en el espacio y lo suficientemente lejano en el tiempo como para ser una figura de autoridad, de reconocimiento y un modelo a seguir [Ver figura 1 en Anexo].

Macedonio Fernández pudo ser reinventado como el protagonista de un secreto a voces, la contraseña de una cierta comunidad dispersa de escritores y de lectores argentinos que, para ubicarse –lo ocupase o no– en el ojo del huracán, estratégicamente se margina, revela el nombre de un maestro y lo desplaza de la escritura a la transmisión oral (Dalmaroni, 2007: 83).

La elección por Macedonio no es un capricho. Por sobre todas las cosas, Macedonio es un programa. Su escritura se opone a toda estética realista (“sucesos de conventillo”, dirá), escritura del acontecer y de personajes con psicologías. Para Libertella, la novela realista sólo posee connotaciones negativas:

Mímesis. Soborno. Represión. Salud. Esta es una de las posibles derivaciones de lo

hermético en literatura, y también en locura. Una de las posibles estrategias literarias para sobrevivir en el mercado, y una de las tantas vías de escape que ofrece ese mercado a sus escritores desviados (Libertella, 1990: 14).

Novela donde no sucede nada, donde la realidad se subordina a la ficción, donde la lógica se invierte y donde la temporalidad no es lineal; éstas son las características de la escritura de Macedonio que le permiten a Libertella incorporarlo a su propio programa de escritura:

sobreviene un momento sucesivo cuando el practicante raspa el fondo de la olla, ya digeridas las sustancias, y allí encuentra las marcas de viejos cocineros: autores en los que reconoce la proyección de una misma mano sobre la misma nobleza de los materiales. Entonces las vanguardias (todas) hacen un movimiento de autoprotección que empieza –en su variante espontánea– *apoderándose* de esos autores de su tradición para definirlos en el propio espacio actual, para hacerlos *eficaces* (Libertella, 2008: 33; en cursiva en el original).

La vanguardia de los años '20 perseguía la re-uniión del arte y la vida; la de los '60, la re-uniión del arte con la crítica, la teoría, la eficacia política y la descentralización de la escritura. Si bien los objetivos son diferentes, los medios son los mismos.

Libertella encuentra en Macedonio los procedimientos (“ya clausurados, pero que todavía aletean en el espacio de la nueva manufactura, aunque representados como lo que ahora son: ruinas”; Libertella, 2008: 34) necesarios para llevar adelante su operación crítica: crítica al mercado, al problema de las influencias, a las antinomias tales como propio/ajeno u original/copia, a la figura de autor como fuente de donde emerge la obra; en fin, toda una serie de pre-supuestos que se daban por hecho y cuyos discursos ya comenzaban a fisurarse en las teorías de figuras como las de David Viñas, Roberto Schwarz, Silviano Santiago y Leopoldo Zea Aguilar.

## Entre el Arte y el Oficio

Una vez eliminada la estética realista como una forma ingenua y engañosa, la vanguardia eleva la estética del artificio al rango de una promesa:

Ahora, en vez de asumir opciones morales, o ropajes de antiguas vanguardias personalistas en su escritura y hasta en sus modos de acción poética [...] viene a encontrar un lugar a medio camino entre creencia y cinismo: allí se identifica con la estructura continental en un recorrido donde la marca del estilo [...] lleva retroactivamente a una defensa de la artificialidad de los textos, y más atrás a un momento inaugural que marca el valor del trabajo literario, que lo antinaturaliza, lo *separa* de un juego natural de comunicación y lo exaspera en su calidad de *trazo*, de sistema *escrito* (Libertella, 2008: 28; en cursiva en el original).

La literatura no sería así un hecho natural, original, que no requiere de ningún esfuerzo para producirse. La literatura es trabajo, producto de lecturas y relecturas, es

pensamiento puesto en práctica, interrupción del silencio para decir algo valioso. El hecho de que se evada todo intento realista, mimético, de representación, no implica que la obra no pueda proporcionar algún tipo de verdad: “La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autentificada” (Fernández, 1975: 39).

Con gesto combativo, belicoso, el arte contiene una auto-verdad que debe ser dicha. Para ello, el mejor camino es mostrar, exponer, las marcas y procedimientos textuales con los que el texto se construye:

Por donde se viene a dar, ya no con el paisaje, sino con el lenguaje de la literatura, y con una pequeña preocupación lingüística (también ideológica) que permea todas las prácticas. Se trata de la red o trenza de tres elementos técnicos, de puro uso doméstico para los escritores: pastiche, parodia, arcaísmo (Libertella, 1990: 80).

Esto nos retrotrae nuevamente al principio: la literatura es “un papel que viene de otros papeles”. Sólo puede repetirse a sí misma una y otra vez, pero, en ese repetirse, debe evitar pasar por lo que no es: realidad, originalidad, lo que Macedonio llama “la Alucinación”: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando vida. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector” (Fernández, 1975: 39).

## Hacia una poética trans

Una vez dentro de la cueva, el vanguardista/vampiro/cavernícola dispone de todos los materiales; pero, en la oscuridad de su hogar, ya no distingue aquello que pertenece a la ficción de aquello que pertenece a la crítica o a la teoría. En un gesto antropófago, todo va a parar a la misma bolsa: la del estómago. Y así, el producto (o desecho) es un texto transgenérico:

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 (Libertella, 2008: 38-39). [Ver figura 2 en Anexo].

Práctica solitaria al nivel de la escritura, misteriosa al nivel de la lengua: “Libertella apunta a una textualidad que califica de ‘ilegible’ y de ‘hermética’, y que asocia entre otras cosas con la empresa macedoniana” (Dalmaroni, 2007: 115-116). La transgenericidad permite la convivencia de los géneros dentro del texto sin que ninguno predomine sobre el otro. Libertella trata de

buscar –a partir del preconcepto de una autonomía en los textos de ficción– el negativo de otras disciplinas fotografiadas (detectables) en la lectura de esos textos. De saber que



están ahí. Por último, e imprecisamente, de probar un “vaciado” de lo literario para focalizar en ellos de algún modo su escritura; no una anécdota, ni una fábula, sino más bien un procedimiento: cierto régimen del relato que los agrupe y distinga en el campo de la ficción (Libertella, 2008: 64; en cursiva en el original).

Encontramos en Macedonio tratados sobre metafísica, humor, estética o psicología bajo las formas de prólogos, brindis, cartas y notas periodísticas. En Libertella, géneros como el artículo de divulgación científica, la crónica histórica, el ensayo, la autobiografía y la narración literaria, todos enrevesados de tal manera que no se sabe cuándo el ¿narrador?, ¿autor?, habla en serio y cuándo no; “los ‘ciclos estéticos’ aceptan su condición reescrita, pierden también su volumen, ese cuerpo que la historia del lenguaje les dio, y se dejan vencer a favor de la nueva página. La escritura también los aplasta” (Libertella, 2008: 86).

## La dimensión desconocida

Teoría, crítica y ficción coinciden en un mismo punto gracias a una cuarta categoría, la del metatexto: “O su eco: la metafísica del texto de ficción: o sus contradicciones y combinatorias en la metafiction o ficción del metatexto” (Libertella, 2006a). El metatexto impide realizar cualquier lectura ingenua: conceptos como los de verdad o falsedad, realidad o ficción, saber o placer se dislocan; los pares antinómicos se trastruecan, se desarticulan y se desjerarquizan. La ficción contribuye a comprender el mundo, la teoría sirve a fines particulares, la crítica sólo se valora por su función estética:

Aplastadas las moléculas y los circuitos que las organizan, desrepresentados los elementos representables y también los sistemas que los contienen, el trabajo renace en el puro plano. Sin volumen y sin espacio “exteriores”, y girando todos los materiales sobre la superficie, empieza allí una etapa que a su vez destruye el último residuo del plan (Libertella, 2008: 86).

Algo de experimental (¡vanguardista!) hay en toda esta empresa; y como todo experimento, también corre el riesgo de fallar. De allí que el método heurístico de “ensayo y error” se traduzca en las poéticas de Macedonio y Libertella bajo los rótulos de “reescritura y proyección”. Sin embargo, cabe hacer una aclaración. En Macedonio, la escritura se acumula, se expande. El texto que se escribe no se desecha, sino que circula dentro o fuera de la novela para luego ser ampliado en otra parte: “Tras el punto aparte, tras el punto final siempre agregaba algo más, que seguía en el margen, que seguía en el anverso, que se ampliaba en la nota al pie” (Camblong, 2007: 191). En Libertella, en cambio, la letra se compacta: “Así que acá estoy, aislado desde hace ocho o nueve años reescribiendo y achicando simultáneamente doce libros y eliminando otros tantos. Rumbo al impalpable cero” (Libertella, 2006b: 105). De libro a libro, encontramos en Libertella ideas, temas y sintagmas que se repiten y tejen un entramado difícil de seguir. Sirva a modo de ejemplo:

Lo curioso es que, aunque tenga eficacia y alcance la naturalidad, ese trabajo (la reescritura) siempre dejará un resto de artificio, como la sensación de un *cuerpo orgánico*, pero con *huesos* o varillas de *metal* adentro (Libertella, 2000: 39-40; las cursivas son mías).

De aquel tiempo me queda la divina *disciplina*, ese *esqueleto* con *huesos* de *metal* que arma y sostiene a un *organismo* inestable (Libertella, 2006b: 19; las cursivas son mías).<sup>1</sup>

La segunda cuestión a destacar es la disposición del material textual. Macedonio, en este sentido, es más amable con el lector. Cada prólogo del *Museo* está orientado a un tema y a un tono como si dijera “aquí sólo hablaré de metafísica y en el siguiente sólo hablaré de estética”. En Libertella, en cambio, la materia se dispone de modo caótico, no por mero capricho, sino porque para él una cosa explica a la otra y todo tiene que ver con todo. Como en el sistema de la lengua, cada elemento del texto (y del metatexto) contribuye a la formación de sentido por contraste; la presencia de uno determina el sentido del otro, y así con todos. Su estilo se acerca más a los relatos macedonianos, como “Cirugía psíquica de extirpación” (1941). El caso más extremo de este tipo de escritura es *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), que puede ser leído como un largo y único discurso donde no hay diferencias tajantes entre títulos, cuerpo del texto, citas e imágenes; incluso el índice avala esta disposición del texto como un *continuum* absoluto.

## El texto sin fin

Si un texto remite al lector a más de un género a la vez, entonces, puede decirse que ese texto es transgénico. Ciertos transgéneros consiguen cierta estabilidad y se transforman en géneros. Pensemos en la ciencia ficción, cuyo origen se remonta al gótico y su unión con ciertos motivos relacionados con el discurso científico; o el relato *Non-fiction* que surgió de la explotación de recursos provenientes del relato policial y el periodismo de investigación; o las ficciones borgeanas, mezclas de ensayo y cuento. Pero cuando ya no son dos los géneros, sino tres, cuatro o más, cualquier pacto de lectura se vuelve insostenible, al igual que cualquier tipo de credibilidad del texto. El lector se encuentra atónito frente a ese objeto nuevo, nunca antes visto, el cual no puede descifrar ni abarcar en su totalidad porque no encuentra por dónde agarrarse.

Cada vez que el lector cree haber pescado alguna pista, algún salvavidas, vuelve a ahogarse en la escritura. Así, es imposible concebir al texto como un objeto cerrado, concluso, y cuyo sentido sea único:

La dispersión de técnicas y estados de práctica rechaza una estructura totalizante, cualquier síntesis “superior” que signifique clausura del proceso. Abierta la

1. La reescritura no se restringe a la letra, sino que alcanza al trazo de la imagen. Confío en que las repetidas imágenes del caballero andante, el esqueleto andante y la armadura/esqueleto (pp. 30 y 72 de *El lugar que no está ahí* y pp. 26 y 27 de *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*) son también una reescritura de esta metáfora, ya que sostienen la tensión entre lo orgánico y lo inorgánico, los huesos y la armadura de metal.



constelación, el trabajo se exaspera y trata de entorpecer la relación orgánica –y explícita– entre Historia y Escritura, olvida el privilegio ilusorio de una “estructura total” y se dedica ciega al fragmento (Libertella, 2008: 87).

La nueva escritura destruye los conceptos de unidad y sentido: el primero porque el texto está compuesto de materiales heterogéneos (como la Criatura de Frankenstein); el segundo porque no puede deducirse de la suma de las partes: “Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura” (Fernández, 1975: 14). La multiplicidad lleva a la polisemia, y ésta a la proyección del texto. El texto no se clausura, sino que sigue indefinidamente incluso después de haber finalizado la lectura:

Si hay una posible organización, ella no es la del collage ni tampoco la del caos o recopilación. Ahora no hay *registro* de tipos de discurso [...] El pastiche, en lugar de ser evitado, se incorpora como pastiche enmascarado, comprende su rol en una escena poblada de máscaras ideológicas. Serializado y repetido, el efecto de “desplazamiento” va montando la escena de una *Novela Total* (Libertella, 2008: 88-89; en cursiva en el original).

En fin, el texto permanece abierto. No apunta hacia un afuera, sino que se señala a sí mismo. Por eso Macedonio no puede sino expandir infinitamente hasta la muerte su *Museo*; por eso Libertella no puede sino reescribir una y otra vez una docena de libros. Sin embargo, dichas escrituras son insostenibles hasta cierto punto. Los prólogos de Macedonio se extienden desde un párrafo hasta cuatro carillas; los libros (para usar un término “objetivo”) de Libertella apenas logran superar las cien páginas (en su mayoría, incluso, ayudados por la tipografía y las imágenes). Son ambas escrituras precarias y fugaces, que no se pueden sostener más allá del momento de enunciación. Dichas escrituras no pueden postergarse. Se producen una vez y para siempre.

La reescritura libertelliana hace ostensible esas operaciones inscribiéndose en una serie en la que lectura, escritura, y literatura se acoplan y se intersectan en un juego constante de transformaciones y desplazamientos produciendo el sentido de inacabamiento que persiste en el decurso del proceso escriturario (López, 2013: 7).

El texto se vuelve magma, inaprensible y cambiante, pero que, sin embargo, se deja ver. Su voz es la de un presente histórico, un tiempo que no distingue entre lo reciente y lo remoto y que, sin embargo, se actualiza constantemente. Es una invitación a la utopía: el lector presencia la génesis del texto mismo, el momento en el cual se genera la escritura. Como práctica, la escritura sólo puede ir hacia adelante. Las palabras se suceden en el tiempo y en la página:

No hay elección previa: personajes, objetos y tapiz no nacen espontáneamente ni hilvanan ninguna trama, no son ningún *leitmotiv*. Sólo el proceso de producción los impone, los maneja, los acepta y los hace desaparecer cuando el tipo de escritura se transformó en otra escritura (Libertella, 2008: 89; en cursiva en el original).

## Mi amigo, el lector

“Uno de los temas macedonianos que la escritura de Libertella nunca abandona es precisamente el de la identidad o, mejor, el de la disolución deliberada de las ficciones culturales de identidad” (Dalmaroni, 2007: 115). Cuando le preguntan en qué quedó aquél proyecto de la Librería Argentina comenzado en 1837 y que sólo duró un par de meses, Libertella no puede sino teorizar acerca de la condición de los escritores actuales: “Es maravilloso que los escritores argentinos de hoy tengan como lejano antecedente algo que casi no existió. A lo mejor somos, no sé, el eco de un sonido que nunca se produjo. ¿Qué mejor oportunidad para que ese fantasma se haga literatura?” (Libertella, 2002).

Para Libertella, la identidad es ese milagro que casi no se produce, que sólo se sostiene en el proceso de la escritura. Puede hacerse, en este punto, una distinción con respecto a la poética macedoniana. Macedonio no considera al arte como un juego, sino como

otro método, pero del mismo nivel o dignidad que la tentativa religiosa o metafísica de experiencia liberadora, unitiva, de suspensión de las limitaciones extrínsecas pero sofocantes de tiempo, espacio, yo, materia autónoma, causalidad, legalidad, racionalidad, pares de opuestos, dualidad (de Obieta, 1993: XXVI).

Libertella relaciona la escritura con el juego en *Nueva escritura* (1977), pero (ojo) el juego nunca es ingenuo ni inocente.

La escritura encuentra placentero el hecho de desestabilizar la idea de un “yo”: “Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo [...]. Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades” (Fernández, 1975: 35).

El lector ante estas obras se convierte en un parroquiano del ghetto que debe tomar conciencia del poderío de la lengua:

Aquellos parroquianos que miran el árbol de Saussure desde la barra (del bar) acaso no saben que, entre las mil y una lenguas del mundo, sólo el castellano les da la posibilidad del yo como algo que está constituido por una letras que une -y- y otra que a continuación separa -o- (Libertella, 2000: 45; en cursiva en el original).

Acercamiento, entonces, pero a la vez distanciamiento. La escritura produce en el lector aquél ir y venir con respecto a su identidad. Más aún, lo mismo ocurre con el autor, el narrador y los personajes. Cuando la lengua se desata, nada en ella se queda estático, sino que se mantiene en constante cambio.

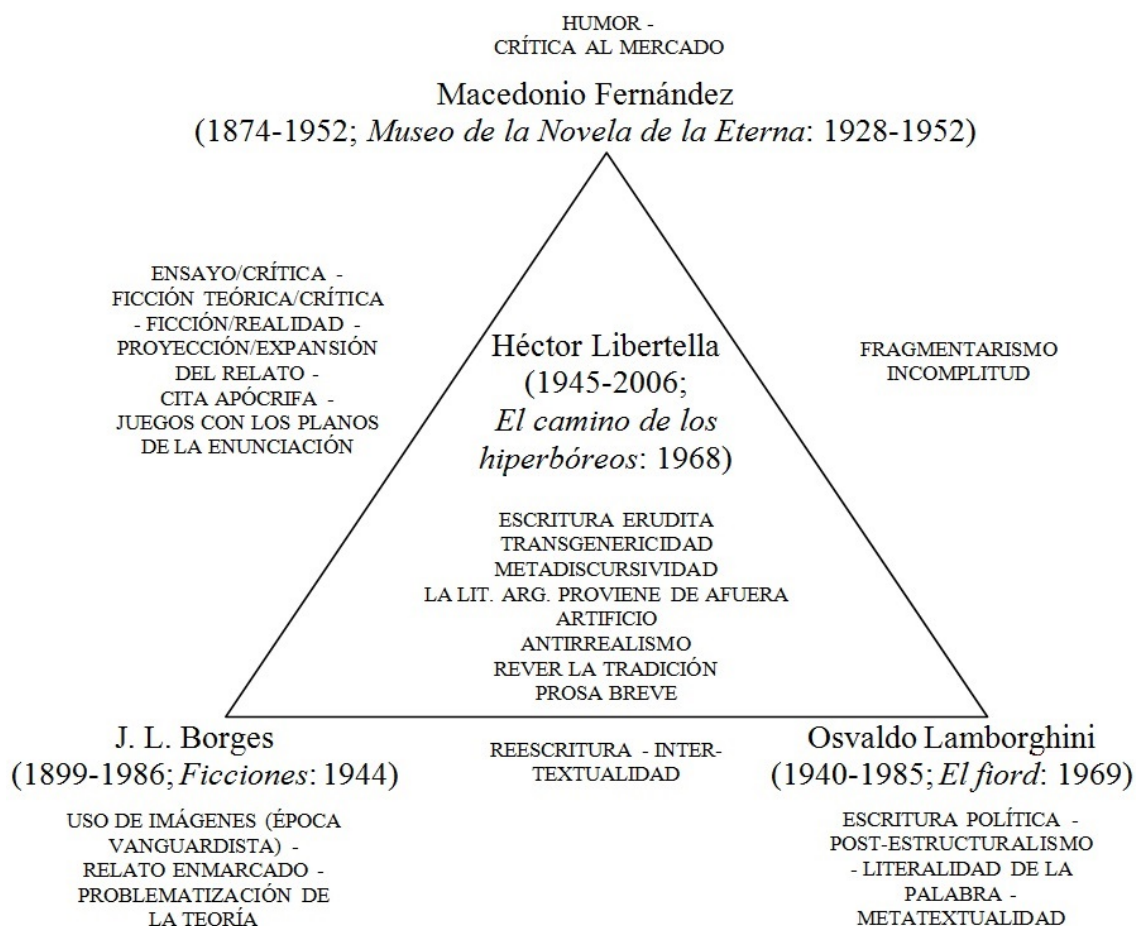
## ¿Conclusión?

He tratado de demostrar en qué medida se asimilan y en qué medida se distancian las poéticas de Macedonio Fernández y Héctor Libertella. Mucho, empero, ha quedado aún

sin decir. “La consonancia de su singularidad neovanguardista parece haber hecho de Libertella un escritor a la larga fuera de linaje, por razones análogas a las que harían lo mismo de escrituras como la de Macedonio” (Dalmaroni, 2007: 116). Casi cuarenta años se mantuvo oculto Macedonio antes de empezar a tener el reconocimiento que tanto merecía en la historia de las letras argentinas. ¿Cuánto tiempo más permanecerá oculto Libertella? Y más aún, ¿quién se atreverá a continuar su legado?

## Anexo

**Figura 1.** Este gráfico busca trazar un sucinto y simplificado panorama sobre las influencias y rasgos característicos que Héctor Libertella comparte con otros escritores argentinos. Los vértices del triángulo apuntan a las influencias directas que comparte Libertella con cada escritor. Los lados representan aquellos rasgos que los dos escritores del vértice comparten junto con Libertella. Por último, al interior del triángulo pueden apreciarse las características que los cuatro autores comparten entre sí.



**Figura 2.** El gráfico enumera los géneros más relevantes y reconocibles de los que participan los textos de Héctor Libertella. En la parte superior se encuentran aquellos que cuentan con prestigio científico, sobre los cuales pueden emitirse juicios de verdad o falsedad acerca de sus contenidos. En la parte inferior se encuentran aquellos que cuentan con prestigio artístico, sobre los cuales pueden emitirse juicios de valor estéticos. En la llave, se especifica lo que provoca la escritura libertelliana al recurrir a dichos géneros.

+ REAL + GENERAL + EPISTEMOLÓGICO + CIENTÍFICO

APLANAMIENTO, DESJERARQUIZACIÓN E INVERSIÓN DE LOS PRE- SUPUESTOS GENÉRICOS	{ Divulgación científica Crónica histórica Ensayo Autobiografía Narración literaria }	RUPTURA CON LOS PACTOS DE LECTURA TRADICIONALES, LO CUAL DIFICULTA LA LEGI- BILIDAD DE LOS TEXTOS
--	---	--

+ FICCIONAL + PARTICULAR + ESTÉTICO + ARTÍSTICO

## Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. 1999 [1944]. “La biblioteca de Babel”. En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, pp.109-126.
- CAMBLONG, Ana. 2007. “El archivo que se hizo cosmos”. En Jitrik, Noé y Roberto Ferro (dirs.), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 185-204.
- DALMARONI, Miguel. 2007. “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”. En Jitrik, Noé y Roberto Ferro (dirs.), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 83-123.
- DE OBIETA, Adolfo. 1993. “Macedonio Fernández”. En Camblong, Ana y Adolfo de Obieta (coords.), *Museo de la Novela de la Eterna*. España: Archivos. CSIC, pp. XXIII-XXVI.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. 1975 [1967]. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor.
- LIBERTELLA, Héctor. 1990. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- \_\_\_\_\_. 2000. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Teoría del ‘corte argentino’”. *Revista Ñ*.
- \_\_\_\_\_. 2003. *La Librería Argentina*. Córdoba: Alción Editora.
- \_\_\_\_\_. 2006a. “La cuarta dimensión de la lectura”. *La Posición*. N° 9/10.
- \_\_\_\_\_. 2006b. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- \_\_\_\_\_. 2008 [1977]. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- LÓPEZ, Silvana. 2013. “La letra-heroína. Héctor Libertella y la escritura del desvío”. <[http://www.celarg.org/int/arch\\_public/lopez\\_silvanacc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/lopez_silvanacc.pdf)> [Consulta: 26 de octubre de 2014].
- PIGLIA, Ricardo (ed.), et al. 2000. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. San Pablo: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

---

## Diego Hernán Rosain

Estudiante avanzado del Profesorado y la Licenciatura en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesor en escuelas secundarias. Ha publicado artículos para la revista digital *Puesta en escena* en el área de “cine” y “puesta en letra” como “La travesía del antihéroe. *Se acabó la épica* de Matilde Michanie sobre Néstor Sánchez” y “Hombres de papel, dos autobiografías: Luis Guzmán y Héctor Libertella”.