

Entre la subalternidad y la treta: la figuración de América Latina y el trabajo americano en *Nueva escritura de América Latina* de Héctor Libertella

AGUSTINA PÉREZ Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0003-3675-2178 / agustina1844@gmail.com

Resumen

La reflexión sobre el objeto «América» existe desde la Conquista, y fue virando a través de distintas redefiniciones. Primero, como una necesidad de la conciencia europea y, luego, como un imperativo de la propia conciencia americana, la idea de América ha sido abordada, también, desde distintos ángulos, resultando objeto de disputa a nivel geográfico, histórico, y en relaciones hemisféricas entre lo jurídico–político y cultural (Ardao). Si cada definición es una batalla por el sentido, y cada idea de América abre un imaginario, entendido como una construcción simbólica con sentido geopolítico, el siguiente trabajo se propone cartografiar qué figura de América Latina puede leerse en el trabajo crítico–literario de Héctor Libertella en su *Nueva escritura en Latinoamérica*. A través del aparato crítico que Libertella monta y, de los autores que elige para su contra–canon al boom latinoamericano, Libertella hace el croquis de una América Latina que tiene menos que ver con sus temas que con un modo de producción: lo latinoamericano sería, en esta perspectiva, una operación que reconoce una masa de signos históricos —entrevados en vínculos de

colonialismo y subalternidad— y los deglute mediante un trabajo que los exhibe en sus incertezas y los desnaturaliza, corroyéndolos.

Palabras clave: Héctor Libertella / América Latina / cartografía / contra–canon / corrosión

Between subalternity and trickery: the figuration of Latin America and American labor in Héctor Libertella’s *Nueva Escritura en Latinoamérica*

Abstract

Reflection on the object «America» has existed since the Conquest, and has been changing through different redefinitions. First, as a necessity of the European conscience and, later, as an imperative of the American conscience itself, the idea of America has also been approached from different angles, becoming an object of dispute at the geographical and historical level, and in hemispheric relations between the juridical–political and cultural. If each definition is a battle for meaning,

Recibido: 21/11/2023. Aceptado: 3/12/2024

Para citar este artículo: Pérez, A. (2025). Entre la subalternidad y la treta: la figuración de América Latina y el trabajo americano en *Nueva escritura de América Latina* de Héctor Libertella. *El taco en la brea*, (21) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0175 DOI: 10.14409/eltaco.11.21.e0175



and each idea of America opens an imaginary, understood as a symbolic construction with geopolitical meaning, the following paper aims to map what figure of Latin America can be read in the critical-literary work of Héctor Libertella in his *Nueva Escritura en Latinoamérica*. Through the critical apparatus Libertella assembles and the authors he chooses for his counter-canon to the Latin American boom, Libertella sketches a Latin America that has less to do with its *themes* than with a

mode of production: the Latin American would be, in this perspective, an *operation* that recognizes a mass of historical signs —intertwined in links of colonialism and subalternity— and swallows them through a work that exhibits them in their uncertainties and denaturalizes them, corroding them.

Key words: Héctor Libertella / Latin America / cartography / counter-canon / corrosion

Es innegable que la figura del escritor Héctor Libertella —a contracorriente de la imperante e imperativa cantinela *mainstream*, ese maelstrom que licúa todo lo singular en nombre de la homogeneidad serializante del mercado—, gracias a la potencia de su propio proyecto y a la labor hacendosa de ciertos críticos, entre ellos Silvana López la primera, *okupa* un mayor lugar en el mapa crítico y literario argentino, un lugar que le corresponde por derecho propio. En el 2010 se publica *El efecto Libertella*, compilado por Marcelo Damiani, que reúne diversas voces de la cultura argentina contemporánea que proponen desde reflexiones críticas sobre la obra libertelliana hasta testimonios que anclan en lo anecdótico de la amistad con el escritor. En el 2013, se realizan las *Jornadas Libertella-Lamborghini* en la Biblioteca Nacional y el MALBA, organizadas por Silvana López a la cabeza, Roberto Ferro y Marcelo Damiani, que luego derivarían en el volumen memorable *Libertella/Lamborghini* (2016). En el 2014, la tesis doctoral de Esteban Prado ancla en el libro *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido*. Paralelamente, también Silvana López —cuándo no la afanosa y hacendosa Silvana— perseguía la inquietante escritura de Libertella en su tesis doctoral, que redundó en el libro de referencia obligada, *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella* (2022). Múltiples son, también, las distintas intervenciones en revistas —desde suplementos culturales hasta publicaciones especializadas— que, de uno u otro modo, lo traen al presente, denotando la imperativa fuerza de su escritura, su incordiosa, su acuciante actualidad.

Cuando Héctor Libertella nace en 1945 en Bahía Blanca, ciudad situada al sur de Buenos Aires, Argentina, la biblioteca de sus padres contenía como único volumen un diccionario impreso en 1917. Esa biblioteca de estantes vacíos que habrá que llenar para tapar el hueco, «aunque sólo fueran muchos libros fantasmas para que el hueco siguiera ahí de cuerpo presente» (Libertella, 2006b:17), desata una bibliomanía, *pathos* de la letra donde la vida se jugará en los vaivenes de leer, releer, escribir, reescribir, cada vez más enlazados, más superpuestos, hasta volverse difícilmente discernibles. Todo en movimiento, todo el tiempo. De allí que las actividades que Libertella merodea están siempre relacionadas con esta patología: ensayista, narrador, crítico, profesor de teoría en Nueva York, México y Buenos Aires, investigador en el área de Filología en el CONICET, escritor, escribiente, escriba, copista, patógrafo: siempre y fundamentalmente. Y, también, una presencia primordial en el bar emblemático Varela Vareleta, situado en Scalabrini Ortiz y Paraguay, pequeña trinchera que acogió y sigue acogiendo a un buen número de escritores argentinos, donde hoy todavía es posible pedir un «José Bianco» —en referencia al escritor y jefe

de redacción de *Sur*— y recibir un whisky J&B, merced a cómo Libertella rebautizó a la bebida.

La primera novela del autor, *El camino de los hiperbóreos*, se publica en 1968 y es galardonada con el Premio Paidós. Libertella narra la escena —esta escena que leemos en su libro narrada por él es la escritura que él llevaba a la vida— cuando llegó la hora de ir a recibir el galardón. Y escribe, en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006b): «cuando llegó el momento de mi discurso saqué del interior de la columna un muñeco con mi propia cara, lo dejé en mi reemplazo y salí corriendo por la calle Florida» (87). Es necesario tener en consideración que la producción literaria de nuestro patógrafo comienza en un contexto que está cada vez más lejos de la literatura comprometida y denunciante por la que pugnaban autores como Ismael y David Viñas en la revista *Contorno* (1953–1959), y cada vez más cerca del cambio de foco —más que un módico cambio de foco, la experiencia fue la de las esas luces altas que dejan a las liebres en shock en las rutas desamparadas, inmóviles hasta para la huida aun cuando la vida depende de eso— que propondrán Osvaldo Lamborghini, Germán García y Luis Gusmán desde la intrigante revista *Literal* (1973–1977). ¿Hay que repetirlo? Estamos hablando de intervenciones que se suceden en medio del llamado *boom latinoamericano*, fechado por consenso entre 1960 y 1970. En medio del (chasqui)boom, de ese ruido de sarga, que no asusta a nadie, de pronto: Ocurrió. Como en *El fiord*, diría Osvaldo Lamborghini. Ocurrió Héctor Libertella, ocurrió la revista refalada y refaladora *Literal*, en la que ya no se trata de escribir *para* una causa (la transformación radical del mundo, la revolución social) sino de escribir *por* (digamos con Libertella: escribir *por* escribir como el alcohólico toma *por* tomar: así de sencillo en estas pampas).

Volvamos. El primer libro de Libertella aparece en el ocaso del chasqui-*boom*, en medio los agitados *roaring sixties*, que tenían a la Manzana Loca como punto geográfico de mayor ebullición. Allí estaba el Instituto Di Tella, eje de la actividad cultural de ese entonces. En la escena de Buenos Aires, está Renée Cuellar haciendo que Oscar Masotta quede al borde del suicidio de amor, pero también falsificando cuadros (se rumorea que alguno terminó en el Louvre) para sustentar el Hotel Melancólico, cuna tétrica y aguantadero de artistas. Nuevas formas de sociabilidad, tiempo de vanguardia, de experimentación, menos interdisciplinaria que indisciplinada, happenings, horas —y horas, tardas horas— de recorrido de bares y librerías como Nueva Visión «con sus libros de arte y semiótica y sus lámparas que anticipaban el posmundo» (Libertella, 2006b:30).

El contexto es, también, sí, ya fue dicho: paralelo al (chasqui)boom latinoamericano de 1960–1970. Y, de hecho, una de las mayores apuestas críticas de Libertella será perfilar, en tiempo real, un contra-canon, que explicita en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1973), panfleto revolucionario en el que pondrá en foco —esos focos que asustan a las liebres— a Osvaldo Lamborghini, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Manuel Puig, Reynaldo Arenas y Enrique Lihn, entre otros. Si bien el hermetismo radical de su producción impidió, en cierto modo, una circulación conveniente de su obra durante su vida, lo cierto es que Libertella «se inscribió en el hermetismo más rígido y lo subvirtió: su literatura no es para iniciados, como suele decirse, su literatura busca al lector para que éste se permita sustraerse a toda iniciación» (Prado, 2014:176). Hoy, acaso más que en 1968, en nuestras propias coordenadas históricas, volver a *Nueva escritura en Latinoamérica* (1973) es urgente.

Hoy, que los libros que se venden, que circulan, que se celebran con galardones, son libros solares, redondos, perfectos.

Ya lo escribió Libertella haciendo hablar al bibliotecario José Edmundo Clemente: «la humedad de un texto, mal que mal, puede solucionarse. Pero si hay algo destructor es la luz del sol. Un

texto quemado es un texto perdido» (Libertella, 2003:14). Los textos de Libertella son textos de la sentina del barco, aquí «el agua se ha filtrado y deshizo parte de los volúmenes» (13), como ocurre con los mapas de ruta de *El lugar que no está ahí*: «recorriendo con el pulgar el hilo de palabras borrado por cada cual de las tantas botellas de aguardiente derramadas sobre nuestros mapas de ruta, percibí con preocupación unos curiosos pliegues y repliegues en los que saltaba mi dedo» (2006a:95). Textos táctiles. Los que escribe, los que lee, los que pone en circulación, los que cortan la circulación (por qué no y también), los de Libertella son invariablemente textos que afectan al cuerpo, como quería Emily Dickinson, para quien lo único que valida un libro es si ofrece la experiencia de sentir que, al leerlo, la cabeza se separa del cuerpo. Cortes de yilé, raras refalosas, collares de ahorque: formas de las nuevas escrituras que, como escribió Lamborghini, *exigen un cuerpo a cambio*, y los hay, en industrial cantidad, muy cuidados de su cuerpo: no quieren entregar ni el abrigo al ingresar al Salón Literario.

Volvamos. Textos táctiles. Todo—el—cuerpo. Pero las manos, porque el genio está en las manos. Como la bodega está oscura «y el ojo lee un poco a ciegas, un poco a tientas» (Libertella, 2003:13), es necesaria una lectura que atienda a otras premisas, en el caso citado, táctiles, al igual que el *rhesus* de *El árbol de Saussure* (2020): «sólo cuando él recorre con el dedo una *diagonal*, la línea sale de sí, se hace autónoma y cae oblicua en el plano. El nombre dice por fin el diseño» (36). *No comunicar, transmitir*, es la cantinela que resuena, que rezuma, que *tarabustea* en los textos del autor. En contraposición a la lectura solar, que envejece al texto al dejarlo prisionero de una sola mirada —la interpretación—, la obra de Libertella demanda *otra* clase de lectura, *otra* clase de trabajo con lo escrito. Trabajo que él mismo expone, que no deja de exponer, como se dice de una fractura *expuesta*, en su propia producción literaria, suspendida entre el vampirismo y el ir y venir sobre lo mismo—distinto, la intemperancia del reflujo marítimo de esa agua rí—oceánica del Río de la Plata.

La reflexión sobre el objeto América existe desde la Conquista, y fue virando a través de distintas redefiniciones. Primero como una necesidad de la conciencia europea y luego como una necesidad de la propia conciencia americana, la idea de América ha sido abordada, también, desde distintos ángulos, resultando objeto de disputa a nivel geográfico, histórico, y en relaciones hemisféricas entre lo jurídico—político y cultural (Ardao, 1980). Si cada definición es una batalla por el sentido, y cada idea de América abre un imaginario, entendido como una construcción simbólica con sentido geopolítico, aquí se propone cartografiar qué mapeo de América Latina puede leerse en el trabajo crítico—literario de Héctor Libertella en su *Nueva escritura en Latinoamérica*. «La literatura latinoamericana», escribe Octavio Paz (1977), «no es solamente la expresión de nuestra realidad ni la invención de otra realidad; es también una pregunta sobre la realidad de estas realidades» (22). Es así como a través del aparato crítico que Libertella monta y de los autores que elige para su contra—canon al chasqui—boom se indaga sobre estas realidades y se perfila una idea de América Latina que tiene menos que ver con sus temas que con un *modo de producción*: lo latinoamericano sería, en esta perspectiva, una *operación* (quirúrgica, con una yilé usada y vuelta a usar para cortar, como en *Sebregondi retrocede* [1973] de Osvaldo Lamborghini, con una jeringa compartida por cófrades en un aguantadero, por un objeto cortante cualesquiera, en condiciones *bajas*, en el sentido en que Georges Bataille pensaba que lo *bajo* era una tarea de lo informe, en las fiestas de la refalosa) que reconoce una masa de signos históricos —que involucran vínculos,

tirantes y de ahorque, de colonialismo y subalternidad— y los deglute, goloso y grácil, mediante un trabajo que los exhibe en sus incertezas, los desnaturaliza, los vuelve inespecíficos.

Como indica Walter Mignolo (2007), la emergencia de la idea de hemisferio occidental dio lugar a un cambio radical en el imaginario y en las estructuras del poder del mundo moderno/colonial. Al surgir el circuito comercial del Atlántico, cambia de rumbo la economía capitalista y ya no se puede concebir la modernidad sin la colonialidad, el lado silenciado por la imagen reflexiva que la modernidad tiene de sí misma. La tensión modernidad/colonialidad persiste en su doblez: no solo como la densidad del imaginario hegemónico a través de sus transformaciones, sino también como la coexistencia en el presente de articulaciones pasadas y adaptaciones y transformaciones desde la exterioridad colonial. La idea de América en relación al hemisferio occidental permitiría, entonces, imaginar América Latina como un lugar de pertenencia y derecho a la autodeterminación, a diferencia de otras conceptualizaciones, como la de las indias occidentales, que abonan la designación hispánica de la territorialidad colonial. Es en esta línea que Libertella realizará su figuración imaginaria de América Latina. Octavio Paz (1977) señala, por su parte, que la existencia de la literatura crítica latinoamericana es indudable, pero no tanto la de la crítica literaria. El trabajo de Libertella, contemporáneo a las reflexiones de Paz (1977), se inserta precisamente en este punto y apuesta por dar al crítico una función creadora donde la ficción se mancha de teoría y la teoría, a su vez, de ficción. Mancha, sucierío (para esto hacen falta neologismos), emplastos. Si, como escribe Damián Bayon (1977), «no hay arte contemporáneo avanzando o de vanguardia que no marche paralelo a una crítica que ni le dicta ni lo explicita totalmente, pero que es paralelo de ese arte» (108), aquí crítica y ficción son paralelas que, en vez de tender al infinito, dan bruscos volantazos y se mezclan. Esta intromisión del crítico es favorable ya que, como señala Juan Acha (1979), si crítico y artista están en pugna en vez de colaborar, favorecerán la perpetuación del atraso en el desarrollo y seguirá primando imperialismo cultural y los dirigismos locales.

En *Nueva escritura...*, la actividad crítica de Libertella se juega en observar el cuerpo histórico de la literatura de Latinoamérica con un ojo corrosivo, diríase una mirada que se quiere de rayos X, y encuentra en esa perforación métodos impuestos desde antiguo para explicarla: el viejo recurso a la geografía política, el estudio de razas y modos de ser que se expresan en un territorio y en una convención (europea), y el análisis de formas según cómo llegó el Mensaje de Occidente ya que, como afirmará Paz (1977), por la historia y la cultura pertenecemos más a Occidente que al nebuloso Tercer Mundo del que hablan economistas y políticos. En este sentido, nuestras literaturas son modernas de un modo más pleno que los sistemas políticos y sociales que ignoran la crítica. No obstante, como escribe José Carlos Mariátegui (2002), sí es evidente la existencia de un pensamiento francés o alemán en la cultura de occidente, pero no lo es tanto la existencia de un pensamiento hispanoamericano pues todos los pensadores de América Latina se educaron en escuela europea, razón por la cual la producción intelectual del continente no tiene rasgos propios ni contornos originales.

Este «Mensaje de Occidente» llega siempre porque —en contra de la idea que algunos quisieron propulsar— liquidar a Europa es imposible, Europa no está agotada ni paralítica, y América, como asegura Mariátegui (2002), sigue importando de allí libros, máquinas y modas. Libertella (2008) reconoce, detecta y expone esta dependencia: «En su globo», escribe «después, invierte los resultados y los lee incrédulo: en tanto la producción de América Latina sigue explicada por certezas metodológicas que la ocultan, las tendencias de escritura tienen el signo de la dependencia —aceptación, costumbre» (13).

«Desde el XVIII», escribe Paz (1977), hemos bailado fuera del compás, a veces contra la corriente y otras, como en el periodo modernista, tratado de seguir las piruetas del día» (23-24). Libertella se propone, frente a la cuestión de si existe un arte latinoamericano como expresión distinta, buscar si es posible dar con cierta *clase de trabajo específicamente latinoamericano*, y lo encontrará justamente operando en los subterfugios, con tramoyas y movimientos de saltimbanqui, en contra de esas costumbres. De allí que Libertella armará un contra-canon de nuevas escrituras de vanguardia que funcionan como «modos tácticos de empezar nombrando eso que parece *diferir* del conjunto de las letras latinoamericanas» (Libertella, 1973:14). Ahora bien, ¿cómo llevar adelante esta definición? Ciertamente, no lo será por los temas, sino:

Sólo una suma de productos que fabrican cierto espacio, y que en vez de explicarse por hábitos del grupo de escritores o por mitologías personales «encarnadas» en los textos, se revela en la inscripción: el Continente como una piedra que se escribe, la geografía como una suma de inscripciones. (14-15)

Este Continente escrito tiene en cuenta una vertiente claramente geopolítica, casi podríamos decir una cruz: inscripción vertical y horizontal. La vertical expone el mecanismo histórico que une con Estados Unidos en las antiguas condiciones de liberación del dominio europeo, dibujadas en proyectos, modelos, y constituciones nacionales. La inscripción horizontal, por su parte, apunta a la relación con Europa, que se juega en movimientos de asimilación, rechazo, sumisión o soberanía frente a formas de una cultura asumida como universal. El revisar estas relaciones es ya un gesto político, y el espacio que surge de estas interferencias es eléctrico en su configuración. Así, la multiplicidad de escrituras que apuntan a deletrear este continente lo señalan no en crisis de gestación sino «gestado ya (*fijeza*: la fijación de la piedra) por la dispersión, el estallido, la constelación» (16), situación vinculada con la misma situación colonial, donde un país subdesarrollado existe porque hay otro desarrollado y de allí que «nuestros antagonismos internos son parte de la dialéctica del imperialismo» (Acha, 1979:283).

De hecho, la literatura argentina, como el resto de las literaturas latinoamericanas, se define históricamente por una serie de procesos atravesados por la tensión nación/fuerzas globales. Demonizado, divinizado, forcluido, el *afuera* constitutivo siempre retorna, ya como punto de comparación, horizonte de expectativas, inversión delirante legible en los procedimientos puestos en marcha, sea desde la reapropiación de temáticas o técnicas narrativas, o mediante traducciones, glosas, citas. Multiforme siempre, acentuada o soslayada según el caso, dicha tensión es omnipresente en estas latitudes. Pero, querida o repudiada, la intromisión de lo extranjero no es nunca una opción sino que, como señala Antonio Candido (1972), el vínculo placentario con las literaturas es un hecho casi natural que, precisará Roberto Schwarz (1988), responde a la forma estructural del capitalismo tardío en la periferia.

La lectura de Libertella (1973) entra en la arena de batalla proponiendo que:

Desocultados los efectos del determinismo geográfico o político, e instaurada esa mirada histórica que aplasta todo contra la piedra, la vanguardia evita verse como un «fenómeno», una resultante o un «tema» del Continente, y empieza a concebirse críticamente como latinoamericana en esa operación presente que reconoce una masa de signos históricos mientras se deja transformar, leyéndolos, en una misma zona de silencio. (16)

Los signos de América Latina se ofrecen al intercambio en un juego de positivos y negativos fotográficos en el espacio triangular que forman con Europa y Estados Unidos. Pero, en esta situación geopolítica de «cruz» que se ha mencionado, tiene lugar un salto imprevisto:

En esa recámara sucede la inversión del proceso: donde el capitalismo propone productos eficaces, el escritor latinoamericano se ve aplicando violencia contra todo hábito de Orden y Salud que imponga ese mercado; donde los lenguajes de puro intercambio personal autor-público, las estructuras mansas que buscan «transparencia» (antimaterialismo), y la obsesiva búsqueda de un «fondo» (información, argumentos, temas) proponen una legalidad Universal en la literatura, allí el escritor latinoamericano recupera su genealogía que no desecha un tipo de imaginación —ahora reubicada—, un tipo de energía psíquica que puede recuperar lo *social* distinguiéndolo de lo *sociable*, unas estructuras que sean la inscripción de un proceso así complejo, espeso, y que supone aquella acumulación subterránea de napas críticas. (20)

Como señala Fernando de Szyszlo (1977), la situación del artista latinoamericano es similar a aquella de los que no habitaban en las metrópolis. Posición doblemente difícil, porque no puede rechazar lenguaje de colonizadores, en el que aprende a nombrar las cosas, y a la vez quiere ser leal a tradición local, que resulta provincial y marginal a los ojos de los centros de poder. De allí que a este artista le quedan dos opciones: fundirse en los problemas, búsquedas, experimentos de los artistas de grandes capitales, o resistir a esa crítica que impone con rigor los modelos importados. «La existencia del arte latinoamericano», escribe Marta Traba, «está ligada a nuestra capacidad para sostener nuestros puntos de vista, a la agilización de nuestros argumentos, a la modernización de la vía crítica y a que estemos consientes que la salvación de los marginales está en acentuar su marginalidad y dotarla de sentido» (1973:42). Libertella va por este lugar, gestando a la vez una crítica y un trabajo literario que no niega lo foráneo pero tampoco lo deja inmiscuirse y salir puro, indemne. La situación marginal, dependiente, colonial, no se niega, pero se apuesta por una tramoya que disloca los grandes poderes.

¿Cómo es este proceso de reapropiación de lo *exterior*? Los ingredientes extranjeros que se importan para la cocina local pueden acabar en un banquete cuidado donde se traga casi sin masticar o en el desbande que lo tritura todo con el fervor casi sagrado de los antropofágicos brasileros, del Oliverio Gironde del «estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental» (Libertella, 1973:4) o de los caníbales de a pausas de *El entenado* de Saer. Si bien para Libertella no es posible producir completamente por fuera de los intereses extranjeros por la situación colonial, contra esos mismos hábitos del Imperio y hábitos de la Colonia, la nueva escritura dará lugar a una conversión simultánea cuando la práctica norteamericana de alcances masivos se cruza en el mercado con el muestreo de cierta práctica latinoamericana: la que sugiere un trabajo de distinta cualidad comunicativa, un cuestionamiento radical del hecho literario («antinatural») y una dedicación frontal al texto como un objeto incluso opaco para que primariamente se lo vea como tal. Para Libertella, la diferencia material de América Latina en el triángulo de intercambio con occidente es precisamente *esta carne*, grosor, densidad textual que apostará *por una literatura que se vuelva crítica y por una crítica que se haga, a su vez, toda de ficción*: superposición de napas, contaminación, estallido. Corrosión de lo específico de la institución-arte en rumbo hacia un *más allá* que es nuestro presente.

Los efectos de colonialismo se ven, entre otros, en cierta voluntad de normativizar, cuando hay un plegado a economías de estilo sencillo o se niega aproximarse al barroco y se propicia la existencia de cierto «arte universal». Ya Romero Brest había señalado que los artistas —en el mismo contexto que estamos analizando— intentaban expresar una realidad que se extiende más allá de frontera, de forma que el arte europeo se hacía universal. No obstante, en América Latina se daba una suerte de alucinación de las formas universalistas, pues este arte universal es postizo, no responde a una modalidad nacional sino a una estructura ficticia e inerte de ideales ajenos. Es en esta línea que el certero trabajo de Andrea Giunta (2001) habrá de asegurar que la idea del arte universal hace pensar en intercambios simétricos donde se diluyen las relaciones de poder, pero están afiliados a la tradición liberal que se sostiene en esos intercambios culturales y acuerdos políticos, en el contexto del programa de ética internacional para reforzar la paz en la época del después de la guerra fría. El concepto del internacionalismo genera una construcción imaginaria de América Latina donde se presume de abolir centros hegemónicos mediante el establecimiento fantasmático de una red sin centros ni periferias, que responde no por casualidad a la misma falta de impedimento que se reclamaba para las inversiones económicas.

En aras de esta dominación económica, de fronteras que se abolen solo para que su derrumbe haga de alfombra roja a la entrada altiva y magnánima del libremercado —recordemos cómo Acha (1979) unía con precisión los vínculos insoslayables entre la producción artística y la esfera político-económica— se efectúa una resemantización que diseña el mapa del poder, y así América no se opone a Norteamérica sino que se postula un continente integrado, en igualdad. De allí que la crítica norteamericana celebra que formas se vacíen de contenido, alegando que así pueden circular mejor y ser comprendidas por todos (cfr. arte abstracto). Este proceso se hace posible, a su vez, porque una nueva legitimidad permite al artista hacer una obra al margen del requisito del compromiso social: es una *libertad* alejada de cualquier compromiso político que se gana en la posguerra y el macartismo. Así, se privilegian formas de arte *puras* que escapan de los conflictos de la vida pública y de un salto esquivan las condiciones históricas específicas. El trabajo latinoamericano que Libertella rescata, en cambio, no identifica como suya la problemática europea porque sabe del universalismo que se impone a las colonias que recuerda la ilusión de universalidad de todas las ideologías para hacerse dominantes. Como señala el autor en *Las sagradas escrituras* (1993), el trabajo americano «digiere o tritura todas las especies universales para exhibirlas en la debilidad de su certeza, en la falsedad o distorsión de su imagen, en la burla pasajera que tiñe de risa cuanto toca o lee» (22-23).

«La identidad», escribe Leonel Gongora (1977), «no es algo que se adquiere inmediatamente, pero es algo que se busca continuamente porque los pueblos, lo mismo que las lenguas cambian continuamente y esas identidades nunca son tan sólidas» (67). Por un lado, la identidad, lo específico, es no solo una búsqueda sino un *trabajo*, un *hacer* constante, que muta. Pero, por otra parte, la necesidad de explicarse está vinculada a una situación marginal, *excéntrica* respecto a occidente, y hay, además, una imposición desde afuera a buscar la identidad. En Libertella y los autores de su canon hay una feroz desconfianza ante todos los modelos. Así, estas escrituras trabajan desde una realidad y visión interior que combina, a su vez, modelos locales o foráneos de modo original (Duncan, 1977). En la lógica de Libertella, el estilo es un signo físico del mapa que es una modalidad de combate y de presencia que fluye por toda América Latina para crear nervaduras de lengua común. La lengua española en el Caribe —musicalidad, gracia, alambique,

artificio, picaresca— y en el Río de la Plata —ironía, nostalgia, escepticismo, psicologismo— aparecen como voluntades de estilo, pero aquí estos antecedentes se vacían: «se vacían los significados históricos de aquellos residuos culturales, y se los recupera en un nivel de intensidad psíquica que puede describirse por un grupo de notas: ingenuidad, violencia, esquizoidea, rompimiento, voluntad de artificio y de música frente a toda “legalidad” de aire universalista» (17).

Contra la negación de la ficción y el vacío de sentido, las vanguardias que Libertella propone funcionan como un momento político y de choque donde se rescata cierta operatividad social de la noción de sentido que dispara a veces sobre el mercado una polifonía de prácticas emergentes y oscuras del lado de la ficción, explicitadas. En su lectura, la vanguardia es un caballo de Troya: por un lado, apoyada en cierto aparato teórico que habla de evolución crítica y, por otro, su sombra, su astucia, momento inaugural que marca el valor del trabajo literario, lo antinaturaliza, lo separa del juego natural de comunicación y lo exaspera en su calidad de trazo, de sistema escrito. No se trata de desenmascarar sino «sólo en la serialización, multiplicación y combinatoria de las máscaras se patentizan la representación y la creencia, quedas expuestas las ideologías, se desnaturaliza la escritura» (Libertella, 1973:29). Y si su continente imaginado es una piedra, el texto también se concibe «como una piedra escrita —otra vez— cuyo destino es la cripta: piedras encofradas que viven ajenas a un dogma social de la comunicación y que valen por una presencia deliberada y tenaz que las explica» (29). De allí que la actividad de América Latina no reniega de la dependencia ni del intercambio, sino que los asume como una situación colonial y los exaspera en una operación combinada donde

mientras organiza sus productos para presentarlos verosímilmente al mercado, por otro lado se entrega a «engordar», deleitosa, cocina formas de escribir para el consumo interno, es sibarita acerca de su uso de la lengua (...) produce platos muy íntimos, hasta herméticos, casi impermeables a la gula de otros Continentes. (31)

Libertella admite esta importación de modelos, que sigue vigente al presente, no ya por los titubeos respecto a las «raíces populares» sino por el fenómeno de la globalización digital, pero lee en las nuevas escrituras un trabajo activo con la misma que desfigura de un facazo preciso su rostro. Efectivamente, se toman textos de la tradición que reafirmar la relación colonial pero se los ve como clausurados, meros procedimientos que están ahí apenas como ruinas. La nueva escritura de vanguardia que propone ese trabajo no tiene que ver con la idea de vanguardia de lo que está más adelante sino con lo más íntimo: «centro del estómago, zona donde los gustos quedan como exterioridad de la lengua, lugar donde la única acción posible es deglutir, producir residuos, operar intestinalmente con una certeza material —de pura práctica— que reprocese automáticamente cualquiera receta objetiva acerca del “escribir bien”» (Libertella, 1973:34), operación que la vincula más bien con una reversión rioplatense de la experiencia previa de los antropófagos brasileiros.

La diferencia de la escritura latinoamericana estaría en su *calidad productora*. Se asume una masa de libros y elementos de la biblioteca universal, pero se ejerce sobre ellos la potencia de una operación lugareña, ejercicio de lectura y trizado tenaces donde la escritura picotea, desgaja, privilegia, toma pedazos de tradición culta y los reprocesa, los muele para cocinar con sus condimentos —nervaduras de la lengua— un complejo que tritura las especies universales para marcar una manufactura americana. Pero la resultante no acaba por dar un resultado tercero e

inmóvil sino que se trata de una dialéctica sin síntesis donde esta forma de escritura tenaz es «la práctica de un momento político» (41). «Yo descarto», escribe Traba, «por ejemplo, la dependencia como neurosis negativa, y busco utilizar la neurosis como arranque de una preocupación reflexiva, ¿y por qué no? Obsesiva, del problema de definición del arte latinoamericano» (1973:62). Sin poner en duda que las culturas son dependientes, es necesario asumir la conciencia de la dependencia y de ahí formar teorías y críticas que tengan en la base este tema. Todo el aparato crítico de Héctor Libertella trabaja en este sentido.

Si, como indica Acha (1979), el imperialismo gana medios de dominación y autodefensa, atrapando bajo ideologías persuasivas que lo ocultan, su destrucción no será sólo político-económica sino también ideológica y sensitiva. De allí que descreer de la síntesis teórica es descreer de la idea de progreso y disolver esas ilusiones, y el trabajo latinoamericano permite esto al movilizar las relaciones internas hacia un proceso nacionalista no como culto de *lo nuestro* sino como «aprovechamiento y rechazo simultáneo de los bienes culturales de los países desarrollados» (Acha, 1979:286). Así, se ingresa en un «proceso de aculturación que, al final de cuentas, implica transculturación o mejor: mestizaje» (291–292), que es uno de los puntos más importantes de los casi tres siglos de colonia. Este mestizaje es un sacudón que disloca las dos grandes nociones sobre las cuales se apoya el dominio colonial, es a través de él que, como escribe Silviano Santiago «a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone —uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem» (1978:15).

En *Nueva escritura...* (1973), Libertella presenta sus protocolos de lectura y sus herramientas críticas y teóricas. La nueva narrativa en Latinoamérica es aquella en la que el escritor-cavernícola, deglute, tritura y reprocesa la tradición literaria del Continente en un viaje que se realiza hacia lo oscuro, hacia el centro de esa Biblioteca. Como escribe López, «el cavernícola reelabora la biblioteca del continente para construir luego, mediante un «ojo corrosivo», «un vacío (un texto) que lo diferencie» (2012:13). Es por eso que, frente a la pregunta que resuena en el epílogo de otro libro del autor, *La Librería Argentina* (2003), sobre de qué padre y de qué madre viene la literatura rioplatense, parecería ser que no hay respuesta porque no hay padre, sino una biblioteca, una biblioteca saqueada y *sacada* en sus materiales (menos libros que libelos, panfletos, reescrituras), y diversos modos de leer (praxis que es siempre manual, como en el Niño Taza de Osvaldo Lamborghini, una lectura táctil, a lápiz y yilé en mano, porque el genio está en las manos: trinidad de genio, ingenio y *witz* que destruye la Gran Literatura, llámesele *boom latinoamericano* o cualquier sinónimo de moda en la actualidad que ocupe la misma posición de poder —son, como el *origen* para Jacques Derrida, todas *metáforas de centro*, de esas que escrituras como las de Libertella descerrajan, corroen, como precipitados potentes, agua de prueba que cae sobre las páginas y borrona los ejemplares *para leerlos mejor*).

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica.
- Ardao, A. (1980). *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Coedición Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG)/Ministerio de la Secretaría de la Presidencia de la República.

- Bayón, D.** (Ed.) (1977). *El Artista Latinoamericano y su Identidad*. Monte Ávila Editores.
- Candido, A.** (1972). Literatura y subdesarrollo. En Fernández Moreno, C. (Coord.), *América Latina en su literatura* (pp. 335–353). Siglo XXI/Unesco.
- Damiani, M.** (Comp.) (2010). *El efecto Libertella*. Beatriz Viterbo.
- De Szyszlo, F.** (1977). Ponencia. En Bayón, D. (Ed.), *El Artista Latinoamericano y su Identidad* (pp. 33–37). Monte Ávila Editores.
- Duncan, B.** (1977). Simposio. En Bayón, D. (Ed.), *El Artista Latinoamericano y su Identidad* (pp. 99–102, 108–109, 129–130). Monte Ávila Editores.
- Giunta, A.** (2001). Aporías del internacionalismo. En *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (pp. 352–362). Paidós.
- Gongora, L.** (1977). Ponencia. En Bayón, D. (Ed.), *El Artista Latinoamericano y su Identidad* (pp. 66–67, 75–76, 199–200). Monte Avila Editores.
- Lamborghini, O.** (1973). *Sebregondi retrocede*. Noé.
- Libertella, H.** (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Grupo Editor Latinoamericano.
- Libertella, H.** (1993). *Las sagradas escrituras*. Sudamericana.
- Libertella, H.** (2003). *La librería argentina*. Alción.
- Libertella, H.** (2006a). *El lugar que no está ahí*. Losada.
- Libertella, H.** (2006b). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Santiago Arcos.
- Libertella, H.** ([1973]2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. El Andariego.
- Libertella, H.** (2020). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Adriana Hidalgo.
- López, S.** (2012). Libertella escribe y reescribe el viaje de Magallanes. *Anclajes*, XVI(2), 39–58.
- López, S.** (2016). *Libertella/Lamborghini*. Corregidor.
- López, S.** (2022). *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*. Corregidor.
- Mignolo, W.** (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*. Gedisa.
- Mariátegui, J.C.** (2002). ¿Existe un pensamiento hispanoamericano? En Schwartz, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica. https://fce.com.ar/wp-content/uploads/2020/11/Schwartz.pdf?srsltid=AfmBOoqxzivFROOH_j1JQfYuRe6tO7WvRkw9oQRrJ5fgOWrbP5rx2l8G
- Romero Brest, J.** (1948). El arte argentino y el arte universal. *Ver y Estimar*, 1(1), 4–16
- Schwarz, R.** (1988). Brazilian Culture: Nationalism by elimination. En *New Left Review*, (167), 77.
- Schwarz, R.** (2000). Las ideas fuera de lugar. En Amante, A. y Garramuño, F. (Eds.), *Absurdo Brasil* (pp. 13–28). Biblos.
- Santiago, S.** (1978). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Perspectiva.
- Paz, O.** (1977). Palabras al simposio. En Bayón, D. (Ed.), *El Artista Latinoamericano y su Identidad* (pp. 21–25), Monte Ávila Editores.
- Prado, E.** (2014). *Libertella, un maestro de lecto–escritura. Un recorrido*. Puente Aéreo.
- Traba, M.** (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970*. Siglo XXI.
- Traba, M.** (1977). Simposio. En Bayón, D. (Ed.), *El Artista Latinoamericano y su Identidad* (pp. 38–42). Monte Ávila Editores.