

Relecturas críticas de los inicios de la narrativa libertelliana

DIEGO HERNÁN ROSAIN Universidad Nacional de Hurlingham – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0001-8507-7389 / dhernan_rosain@live.com.ar

Resumen

La crítica en torno al escritor bahiense Héctor Libertella ha proliferado en los últimos años. Sin embargo, la primera etapa de su producción compuesta por tres novelas —*El camino de los hiperbóreos* (1968), *Aventura de los miticistas* (1971) y *Personas en pose de combate* (1975)— continúa siendo un momento poco explorado por el grueso de los investigadores. Actualmente, el renovado interés por los estudios nacionales acerca de la vanguardia ha señalado a Libertella como uno de los grandes exponentes y fundadores de cierto imaginario actual de ese modo particular de escritura. Es por eso que, en el siguiente trabajo, estudiaremos los aspectos vanguardistas en sus primeras publicaciones, su inserción temprana al ámbito de las letras argentinas, su actitud belicosa y provocativa frente a las instituciones dominantes y agentes legitimadores y su viraje inicial hacia una teoría personal de una nueva escritura trazada por él y dentro de la cual se inscribe.

Palabras clave: Héctor Libertella / vanguardia / nueva escritura / tradición / campo cultural

Critical rereadings of the beginnings of Libertella's narrative

Abstract

Criticism surrounding the bahian writer Héctor Libertella has surfaced in recent years. However, the first stage of his production, consisting of three novels —*El camino de los hiperbóreos* (1968), *Aventura de los miticistas* (1971) and *Personas en pose de combate* (1975)— remains a relatively unexplored period for the majority of researchers. Presently, the renewed interest in national studies on the avant-garde has positioned Libertella as one of the prominent figures and founders of a current imaginary within that particular mode of writing. Therefore, in the following work, we will examine the avant-garde aspects in his initial publications, his early integration into the field of Argentine literature, his bellicose and provocative attitude towards dominant institutions and legitimizing agents, and his initial shift towards a personal theory of a new form of writing outlined by him and within which he is situated.

Key words: Héctor Libertella / avant-garde / new writing / tradition / cultural field

Recibido: 2/2/2025. Aceptado: 1/3/2025

Para citar este artículo: Rosain, D.H. (2025). Relecturas críticas de los inicios de la narrativa libertelliana.

El taco en la brea, (21) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0182 DOI: 10.14409/eltaco.11.21.e0182



Las primeras obras editadas de Héctor Libertella exhiben estructuras, temáticas y recursos muy similares entre sí. Sin embargo, a pesar de compartir rasgos con la narrativa posterior a la publicación de *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), la ficción libertelliana ejecuta un viraje prominente en relación con el rumbo que tomó su obra temprana.

Lejos de poder ser tildada de prosa prematura, pueril y esteticista, las tres novelas que componen esta primera etapa de experimentación, búsqueda y posicionamiento dentro del campo cultural exponen una sucesión de situaciones ficcionalizadas en las que los protagonistas, voceros y *alter egos* del autor dentro de las novelas confrontan a las instituciones culturales y discuten con sus representantes mientras intentan imponer nuevos modos contrahegemónicos del quehacer artístico (López, 2022:111).

El camino de los hiperbóreos (1968), *Aventura de los miticistas* (1971) y *Personas en pose de combate* (1975) configuran un primer momento en la poética de Héctor Libertella fuertemente marcado por la lucha visceral y encarnizada contra el *habitus* cultural (Bourdieu, 1967:181) y las fuerzas que ejercen los agentes del campo intelectual (1967:135), rasgo que perdurará en sus futuras producciones pero desde un sesgo menos violento y más estratégico. Estas primeras ficciones funcionan como

espacios para resolver conflictos ante la tradición, ante los imperativos de originalidad, ante las expectativas y presiones sociales, pero también un espacio para lidiar con el yo ideal, un espacio para proyectarse en personajes que, como sombras en un sueño, acompañan al hombre o a la mujer que se pone a escribir o se atreve a seguir escribiendo. (Premat, 2009:28)

Todos los caminos conducen: *El camino de los hiperbóreos*

La primera novela de Héctor Libertella en salir al mercado encierra dentro de sí una peculiar paradoja: siendo una historia que se enemista y confabula contra las formas cristalizadas, establecidas e imperantes de la cultura, ganó por unanimidad el Premio de Novela Paidós con un jurado integrado por Leopoldo Marechal, Bernardo Verbitsky y David Viñas. El galardón, además, contaba con el otorgamiento de un monto de quinientos mil pesos y la publicación de la novela. En la contratapa del libro, se pueden leer unas palabras de Verbitsky halagando la prosa libertelliana y la editorial presenta al autor como un «nuevo valor inédito de la literatura argentina» (1968).

La novela, de argumento disperso y plural, se centra en la trayectoria de Héctor Cudemo, un joven artista que aplica a varias disciplinas en simultáneo (1968:11 y 97) y que ha ganado el reconocimiento de los medios y los catedráticos por sus tempranos logros e innovaciones. Él, junto con una serie de personajes que irán apareciendo de manera intermitente, busca desarticular los métodos tradicionalistas de circulación, consumo y legitimación de la cultura para instaurar un arte que vaya de la ficción a la vida y se inmiscuya en todos sus resquicios, sin límites ni bordes definidos. Para ello, Cudemo programará *happenings*, muestras, exhibiciones, viajes, intervenciones callejeras, asistirá a congresos y recurrirá a cuantas personas sean necesarias con el fin de contagiar su visión del arte a como dé lugar (Barquin, 1969:29). La empresa, que en un comienzo parece repercutir a favor de los artistas, va mermando en sus efectos, los cuales se ven definitivamente diluidos debido al afán expansionista del protagonista trotamundos. La novela concluye con un Cudemo derrotado que retorna a su ciudad natal, pero que no ha perdido las esperanzas del todo y promulga la creación de un arte vivencial y libre de las ataduras de la industria y el saber teórico.

Cudemo, al igual que su doble en la vida real, es un joven prodigio que experimenta en carne propia las presiones de la farándula mercantil y académica. Se ve sometido a circular por los espacios de legitimación, dentro de los que no se siente a gusto, y a redoblar la apuesta con cada instalación o montaje planeado. Los mandatos de la productividad llegan por distintos flancos; el primero de ellos por parte del cura petiso, quien insta a Cudemo a escribir una novela para purgar sus demonios de literato. El escritor, por su parte, se resiste a «ceder y precipitarse por el foso de la literatura establecida» (1968:14), pero entiende que «no se puede vivir sin obra [y] el hombre sin obras es menos que una migaja» (12). Es por ello que planifica la quema de su libro a la cual asisten «el presidente del Club de Lectores, tres o cuatro ayudantes de cátedra, dos profesores, uno de ellos Garrido por supuesto, y hasta el rector había mandado su representante, (...). Sí. No faltaba un alma» (19). Garrido, como único lector de la novela a ser quemada en la hoguera, profetiza un futuro lleno de éxitos para Cudemo quien, según él, posee madurez y autocrítica.

Sin embargo, los meses sucesivos al evento están marcados por intentos fallidos de incrustarse en un trabajo vulgar, ya sea como guionista para radio, periodista, actor o incluso estudiante becado (25–27). La historia avanza con la inauguración del Salón Nacional de Arte Vanguardista, en el que se distinguen aquellos artistas que buscan explicar el significado oculto detrás de sus obras, de aquellos que simplemente aprecian el arte sin justificarlo. Ambas posturas son erróneas para Cudemo, para quien el arte debería salir a las calles y no vivir en cautiverio dentro de los museos (32).

En sus andanzas, Cudemo es acompañado por un colectivo de personajes, «la generación castigada idealista que busca» (40), los miticistas a los que está dedicada la novela (7), con los que planeará comilonas medievales (34–38), realizará encuestas poco serias sobre temas lindos a ciudadanos de todo el país (52–58), interpretará performances orgiásticas en la playa (63–69), reproducirá en vida el argumento de una novela (245–253), tocará en una banda de jazz (265–270), entre muchas otras actividades grupales más, llegando en ciertos casos a ser clandestinas. Ellos no velan por un arte social o comprometido, ni por uno que requiera de teorías que lo sostengan; mucho menos fundarán revistas eruditas y especializadas (53), pero sí son un grupo de investigación (55) en el que no faltan los amoríos y los desamores. Para ellos, el estilo de vida es el médano:

no podemos fijarnos a nada, jamás, toda institución naufraga y en una sociedad como la presente (¿sociedad?, conglomerado, mejor) sólo nuestra vida estética de cambio permanente era lo que iba creciendo por adentro, haciéndose grande y estable como un monstruo, fabuloso como un dinosaurio, mientras alrededor veíamos caer las formas y los formalismos, hechos polvo y cero. (51)

Y si el estilo es médano, la escritura es del pantano: «somos el producto coherente de una patria movediza» (51).

La novela puede dividirse en dos tipos de episodios: aquellos donde los miticistas debaten y pugnan su forma de proceder y organizarse, y aquellos donde se ven obligados a lidiar con los imperativos estéticos e ideológicos de las figuras de autoridad. Como afirma Silvana López, «*El camino de los hiperbóreos*, como novela de artista y autobiografía intelectual, parodia las instituciones y la canonización del “libro” que se inscribe en la novela bajo la idea de “foso de la literatura establecida”» (2022:89). En la primera parte titulada «Papá Pantano», Cudemo es citado al suntuoso Club de Escritores por haber recibido el Premio Internacional de Literatura, pero no sin

antes pasar por tribunales para ser juzgado debido a su comportamiento inadecuado y su aspecto reprobable (1968:69–75). Eruditos, estetas y agentes de la prensa esperan ansiosos recibir al galardonado, quien se preocupa más por el bienestar de su perro Joco y pronunciar onomatopeyas antes que en responder las preguntas del auditorio. La escena —percibida como farsa o pantomima obligatoria de una sociedad que precisa de próceres modernos, sean ministros o futbolistas, que reciban el Gran Bonete del reconocimiento social— es tan solo un ejemplo de los tantos que hay al momento en que Cudemo debe participar del funcionamiento de los eventos y circuitos culturales de legitimación social.

Inmediatamente después de la fallida conferencia de prensa en el Club de Escritores surge la cursada en el «cementerio de artistas fracasados» (91). El ámbito universitario es descrito como uno de los círculos del infierno dantesco (75–77). Los estudiantes universitarios parecen penitentes, mientras que los catedráticos son los demonios carceleros a cargo de robarles la vitalidad. Las clases se convierten así en el castigo eterno al cual los mismos miticistas son sometidos: «Esas voces que se escuchan no tienen en absoluto una conversación coherente. Son palabras sueltas dictadas sin armonía y sin belleza, un desfile solemne de lugares comunes y de desprecio, largas menciones a papiros históricos, logaritmos, un tenso resumen de las doctrinas superficiales» (76).

En el teatro de la ciudad, Cudemo asiste a una conferencia del Gran Profesor, un hombre que «quiere hablar de arte siendo científico, y peor, que quiere hablar de conciencia moral siendo un liberalote de primera» (89), con quien el protagonista no comulga en lo más mínimo y que simboliza todo lo que desaprueba de la sociedad. Luego de una acalorada discusión en la que ninguno cede ante las discrepancias y oprobios del otro, surge un manifiesto panfletario en el que Cudemo enumera de manera caótica las bases y condiciones del nuevo arte:

Hacer alguna locura que estalle el mundo, continuos reventones estéticos, no dejar tranquilas a estas plantas de vida frugal, llegar al cenit, tocar con las manos la variedad y el dinamismo, no envejecer nunca más, siempre una revolución y una renovación brusca cuando parece que las formas son definitivas, sorprender y maravillarse con estrategias inconcebibles, y levantarse del fango con la sola fuerza de la libertad ilimitada. Cambiar todos los días de aspecto, ser proteico hasta la médula, meterse en todos los pellejos y vivir de la savia de todas las sociedades, volcarse de mil maneras y renacer con una fuerza de dioses, siempre una nueva diversión y una distinta creación, un horizonte infinito, incalculable, no dejarse invadir por la tristeza de lo finito, combatir la corrosión desde el centro de la acción, llevar el arte a la vida y no conformarse con estos burdos diseños de obritas menores y fosilizadas. Arrasar por fin con todas las formas y las actitudes vulgarizadas, no aceptar las reuniones carbonizadas, las conferencias para dignas feligresías, las conversaciones de cultura y profundidad, las amistades en ghetto, el levantarse, comer, dormir, orinar, pasear como lo han venido haciendo desde las raíces, el convencer a las gentes, el predicar, el aconsejar de todas las edades, lindo veinticuatro de agosto día de impaciencia, inconstancia, los gérmenes del burgués aburrido, no gustar, la verdadera clave, no tener gustos ni voluntad para moverse, estar vacío escribiendo y vacío escuchando música y vacío acompañado, sin la felicidad del cambio futuro que no vendrá. (94–95)

Esta extensa sentencia parece cumplirse al inicio de la segunda parte titulada «La Panartistada», la unión de «la ciencia futurista, la publicidad industrial (con sus imágenes y la dinámica que presupone) y el arte del siglo veinte» (111); pero el lector se desencanta rápidamente al saber que

sólo se trata de otra instalación de los miticistas, ya que «no hay promociones ni pulcras inquietudes de doctos empresarios y venerables publicistas» (111). Todo es fábula, proyecto en devenir, creación en movimiento; de allí surge el motivo del viaje, que tiene por fin escapar del tedio (11 y 42) para obtener «una vivencia imparcial y completa de tanta geografía dispersa» (52). Los viajes son varios y ocurren irregularmente por la provincia de Buenos Aires, el interior del país y también el extranjero. En uno de ellos se idea la fundación de la deseada escuela del mito (149–151), una empresa que consta de construir cuatro identidades fantasmas con las cuales ganar todos los premios literarios de cuanto concurso surgiera para presenciar los aspavientos provocados en el circuito literario, «el primer intento serio contra la mecanización» (170). Sin embargo, lejos está el plan de cumplirse sin organización ni conformidad entre los miticistas (188–197). De tanto buscar el cambio, Cudemo queda solo entre los hombres (219) y debe hacerse constantemente de nuevos aliados que lo acompañen en su lucha.

El viaje termina con una detención policial mientras los miticistas pegan carteles callejeros en Córdoba sin autorización (281–293). A cada momento en que intentan explicar a los oficiales el valor artístico de sus actos y su deseo por recomponer el campo cultural, los uniformados se burlan de ellos y los menosprecian encerrándolos una noche en la comisaría. Encarcelados, los miticistas —a excepción de Cudemo— deshacen sus anhelos de llevar a cabo la Revolución Subterránea y el plan de agitación estética para destruir la máquina de envasar cultura. El artista vuelve a Buenos Aires comprendiendo que se encuentra atrapado entre el oxidado arte académico que todo lo justifica y el nuevo arte industrial exprés (López, 2022:107–108), por lo cual debe mutar su estilo al de los árboles: «Hemos echado raíces en la tierra y con la frente golpeamos las nubes, y el viento nos sacude alegremente porque somos flexibles, nuestras ramas lo cubren todo, se abren inmensas y abarcan los espacios estelares, el tronco crece, no hay dispersión, somos unitarios pero ramificados» (1968:300).

En un lugar de La Pampa, de cuyo nombre...: *Aventura de los miticistas*

Aventura de los miticistas puede ser considerada una continuación de *El camino de los hiperbóreos*. Si bien Héctor Cudemo ya no figura entre ellos —y su lugar es tomado por Raulito Riesco como *alter ego* del autor—, son los mismos miticistas que lo acompañan en pos de hallar un arte exento de las demandas y mandatos de las instituciones. En este relato cíclico, el grupo viaja a un castillo en medio de la pampa argentina con el objetivo de distanciarse de la civilización y llevar una vida acorde a los parámetros de la Edad Media, simulacro similar al del almuerzo acontecido en la novela anterior. Una vez allí, buscarán por distintos medios adoptar hábitos monásticos para fundar una dinastía religiosa que cultive la inacción como símbolo de lo perfecto (Libertella, 1972:14).

Si bien al comienzo la empresa parece marchar por buen camino, la abadía precisa de líderes que orienten el accionar de los feligreses que son conducidos por su libre albedrío. Empero, las contradicciones y distintas posturas enfrentadas no se hacen esperar:

ahora bien, el para qué era sin duda la pregunta básica de todos nosotros, era el principio de corrosión, lo sabíamos, desde el primer momento sospechamos que el edificio moral tambaleaba, teníamos que fundar una coalición de voluntades y dogmatismo pero horror el dogmatismo era nuestra aversión, nuestro enemigo a desbaratar y la serpiente se comía incesante la cola; en fin: la cruz de ser pluralistas. (1972:19)

Están aquellos que persiguen la iluminación por medio de la contemplación, otros por medio de la reflexión, también los que lo hacen a través de la meditación, la autoflagelación, el placer o la oración. Las diferencias priman en el castillo y las fuerzas flaquean; algunos añoran las comodidades de la ciudad, hogar del pecado, y ansían volver sin detenerse a pensar en la causa colectiva (20–21). A medida que pasa el tiempo, las prácticas religiosas y filosóficas de los miticistas dan lugar, con fuertes reminiscencias lovecraftianas, a otras más cercanas al ocultismo, el esoterismo, la mística, la hechicería y la brujería. Esto se debe al influjo del matrimonio aindiado de caseros que cuentan historias a los más influenciados, haciéndoles olvidar sus creencias y conduciéndolos a otras ramas de la fe (30). Es entonces cuando se inicia una batalla entre el cuestionable catolicismo de los protagonistas y el gnosticismo malvado de la pareja de indios y sus acólitos, quienes brindan alucinaciones para expulsar a Stanley y Ferdinando junto con otra parte del grupo, realizan magia vudú para matar a Estela e invocan a Arcontes (Roob, 2021:38) para convertir en brujos a otros tantos.

Aunque el grupo se fragmenta para recorrer una pampa fantástica cuyos paisajes y habitantes recuerdan a los romances medievales, las novelas de caballería y las épicas maravillosas, la novela toma rumbos narrativos eclécticos. La segunda parte titulada «Papá Proteo» cuenta retrospectivamente un poco del pasado de cada miticista: como el de Ferdinando, un artista en descenso que se aburre escribiendo una tesis doctoral sin sentido (1972:87); Stanley, quien busca trabajo para que lo exploten pero es poseedor de una mentalidad subdesarrollada por culpa de cinco años incrustado en menesteres universitarios (93); o Raulito Riesco, en quien se ficcionaliza el servicio militar obligatorio cumplido por el autor (97–99). En el capítulo 15 nos enteramos de que los miticistas compartieron una estadía en Nueva York, lo cual les confirió cierta aura de superioridad y desprecio por los temas y problemáticas latinoamericanos; en este momento, hablan desde un lugar privilegiado que, si bien no es la utopía que tanto pregonan, les resulta cómodo y beneficioso, a la vez que despotrican todas las posibilidades de cambio y lucha en América Latina.

Allí, en la tercera parte, «Últimos días del Vampiro», conocemos a un nuevo personaje, Virgilio Verga, ex líder de los miticistas, quien ha cosechado cierto reconocimiento debido al robo y apropiación de numerosas experiencias vivenciadas por sus compañeros y que fueron publicadas como hechos autobiográficos (148). Virgilio, nombre para nada caprichoso, es el vampiro o ave de rapiña que, en búsqueda de fama, es exiliado de su comunidad, accionar que lo conduce a una depresión y soledad que desemboca en suicidio. Durante todo el capítulo se generan debates y se exhiben diferentes posturas y posicionamientos frente a distintas formas de concebir una tradición: desde el vivir por fuera de ellas hasta el vincularse sin remedio, pasar por el idealismo esteticista o pregonar el consumismo y el racionalismo, lidiar con el falso vanguardismo comercial o buscar un vanguardismo auténtico, hasta convertirse en artista *freelance* u operar bajo el mecenazgo de becas de estudio o regalías comerciales (López, 2022:125). Aquí Virgilio, metáfora falocéntrica del artista *underground* consagrado, es una fuerte crítica al burgués disfrazado de falso rebelde que traiciona a sus amigos para forjar un proyecto a merced de las instituciones (1972:151).

El capítulo 19 puede ser considerado un gran ensayo narrativizado sobre los posicionamientos perseguidos por el artista e impuestos por las instituciones dentro del campo cultural y las decisiones políticas, comerciales y culturales tomadas que trazan nuevas formas de vinculación con las personas y los agentes sociales. El mismo inicia con una entrevista realizada a Virgilio Verga ya en el declive de su carrera, al límite de la desidia y el abandono, pero continúa con la búsqueda

de una fórmula matemática o de la palabra final que dé cierre a los debates y el malestar en la cultura. Para este momento, Libertella ya se hallaba inmerso en el circuito comercial y de reconocimiento literario, por lo cual no es erróneo suponer que tanto Virgilio Verga como Raulito Riesco sean dos figuraciones del autor que le permiten autopercebir y plasmar su situación vigente con el objetivo de tencionar estos dos anhelos y modos de transitar por el campo cultural: por un lado, el del artista vanguardista consagrado considerado un traidor por los suyos al haberse adueñado de las experiencias compartidas y venderse a las esferas de poder; por el otro, el del artista marginal anónimo que forma parte de un colectivo unido y con aspiraciones idealizadas.

La novela concluye con un capítulo titulado «El Ouroboros (en busca de las reglas aureas)» en el que los miticistas asisten a la presentación de una cosmonave construida por el físico Mariñándili, una especie de alquimista fracasado, que permite penetrar el universo. Los miticistas no solo desbaratan la presentación con sus intervenciones artísticas, sino que logran subir al Ouroboros para tener una última experiencia ciencia ficcional, psicodélica y lisérgica para, una vez completamente desestabilizada la nave espacial, volver a caer en el punto de partida, el castillo pampeano.

Agárrenme que lo pongo: *Personas en pose de combate*

Personas quizá sea el libro más atípico dentro de la poética libertelliana. Para empezar, no ganó, como sus antecesores, ninguna mención en concursos literarios, si bien, como muestra su contratapa, embebió de aquellos logros cosechados. Por otra parte, es su único texto en presentar a una protagonista femenina, siendo que son contadas las mujeres que habitan su obra ficcional (Anónimo, 1991:35). La novela se divide en partes llamadas «Cariacada» y en capítulos numerados; los primeros siguen la historia de un grupo de mujeres revolucionarias y sus planes por alterar el *statu quo* patriarcal y machista, mientras que los segundos se focalizan en las historias de amor del personaje principal.

La acción inicia un 5 de junio en Venezuela, durante el aniversario de su independencia. En ese marco, se lleva a cabo un certamen de belleza descontrolado debido a la intervención de un grupo subversivo conocido como Mujeres Alerta quienes colocaron drogas en las bebidas de los invitados y se apropiaron del estudio de grabación que transmitiría el evento. La voz del primer narrador, un rehén de la situación, organiza tácticamente el operativo de transmisión y distribuye roles mientras emite indicaciones varias a los operarios; esta voz la asumirá más tarde Mariposa, la máxima autoridad de la agrupación, en el resto de las cariacadas. La artimaña es aprovechada para emitir discursos panfletarios contra el gobierno, dinamitar la economía y combatir el sexismo; el objetivo último es reprimir cualquier tipo de doctrina, organizarse y utilizar métodos eficaces bajo los lemas de «Guerra al Macho Borracho, Guerra al Lujo Cipayo, la Verdadera Subversión Empieza por el Atomo y por las Glándulas, Guerra a las Vacas que Desfilan» (1975:13). Los invitados acaban actuando de manera impropia bajo los efectos de la mezcalina y una serie de actos atroces son televisados a nivel nacional.

Este agrupamiento se entrometerá en la vida de Gurisa, alias Dea Emancipada, alias Marraca, alias Nafka, quien trocará de identidad según su ubicación y deberá enfrentar altibajos amorosos debido a la falta de trabajo estable, la escasez de ingresos fijos y la ausencia de un rumbo claro. En el primer capítulo viajará a Estados Unidos con su primera pareja, Bhr Sodare, y vivirán

una *road trip story* que acabará por traerlos de vuelta a Buenos Aires en donde él deberá superar su adicción a las drogas sin demasiado éxito. Luego conocerá a Memeco, un ingeniero casado con quien recorrerá la oferta gastronómica y los hoteles de la capital para más tarde realizar un *reality* o un set de publicidades en Brasil. Allí conocerá a un negro con el que participará de una orgía ritual, para por fin volver a Buenos Aires con su relación trunca. De vuelta, conocerá a Gino, un guerrillero italiano maduro que luchó en España y continuó con su batalla en Argentina, ahora inmiscuido en sindicalismos y partidismos políticos como secuestrador de políticos. Más tarde, entraría a escena Vladas Cantal, un artista ecléctico y cliché que la convocaría para una película pero que acabaría por abandonarla en Europa con la promesa de traerla a Buenos Aires. Tras meses de espera, viajará por su propia cuenta a Venezuela, en donde se unirá a la causa de las Mujeres Alerta por una temporada.

Gurisa irá recorriendo distintos ámbitos de los que no quiere formar parte, en los que se ve obligada a seguir dogmatismos como lo enuncia en varias oportunidades, hasta convertirse en residente integral del lugar que, por momentos, ella cree desear (1975:82). En la búsqueda por hallar su propia identidad y su lugar en el mundo, se irá perdiendo cada vez más, sólo para dar con la verdad de que la única rutina es el cambio constante, los combates y la búsqueda (212–213). *Personas* resulta una obra que trata sobre los desplazamientos, los espacios estratégicos que cada uno ocupa en su vida y en las formaciones que integra, sobre las tácticas de supervivencia, permanencia y migración hacia otras zonas personales y discursivas. Gurisa irá cambiando su pseudónimo con cada pareja que esté y se dejará amoldar a sus costumbres y hábitos hasta que su recipiente no pueda resistirlo más. Incluso deberá abandonar a las mujeres revolucionarias de cuya lucha no puede sentirse partícipe. No hay firmeza ni fijeza, sino pura fluidez y transmigración, además de apariencia y mímica.

Resulta interesante destacar el capítulo 11, en el que Vladas Cantal da una conferencia de prensa en un tono similar al que lo hace Héctor Cudemo en *El camino de los hiperbóreos*. La escena se presenta como una pantomima en la que el artista «debía cuidar celosamente su etiqueta de vanguardista» (141) mientras la prensa lanza preguntas cizañeras sobre la efectividad del método. Vladas hace alusión a una técnica llamada comunicación andante, que consistía en distribuir cuentos breves de chapa y molde en auto. El artista es también un intelectual y tiene ideas contundentes sobre «la naturaleza del ser humano, la función de la cultura y el arte en la sociedad contemporánea, la agonía de las ideologías, el antiutilitarismo y la necesidad de expansión de los aparatos perceptuales» (144). Busca ser Papa, «profeta y dominador de conciencias, orientador de almas, espiritista, mensajero de aladas nuevas» (145). Pero la farsa del personaje se desmorona cuando lo vemos en la intimidad de su hogar:

era un fantasma que mariposeaba por las ciudades, náufrago en épocas de consumo, entre confort y lujos y barroquismos, pero sólo contaba allí en la vida pública, no existía en la vida personal, era como una máscara inmensa o un vestido para las ocasiones oficiales y después desaparecía. (149)

Este tono paródico y desilusionante no se lo percibe en el personaje de Cudemo, quien es un artista que vive y se desvive por la causa de un arte nuevo; por el contrario, Vladas es un falso profeta, un oportunista y un vividor que monta un teatro para aparentar ser revolucionario en materia de arte sin dejarse comer por el personaje.

Personas resulta una obra mucho más pesimista que sus antecesoras. Lejos de profesar la contención y la convivencia entre los miembros de un grupo, los concibe como sujetos aislados y desclasados de la comunidad. Ni la revolución feminista de Caracas parece generar un cambio verdadero, ni Gurisa logra hallarse en la marabunta de personas que la rodean. Solo persiste la crítica patente a los hábitos, las costumbres, las tradiciones y los dogmatismos.

Rebelde con causa: la pose más efectiva para combatir el sistema

Las primeras novelas de Libertella no ocultan su intención de explorar y proponer explícita y salvajemente nuevos caminos de hacer arte, mantenerlo en circulación, legitimarlo y vivenciarlo. Esta búsqueda —desde la ficción, llevada a cabo por un grupo de jóvenes idealistas y utopistas— contrasta fuertemente con los métodos de inserción y consagración que su autor utiliza para darse a conocer y hacerse un espacio dentro del campo cultural (Bourdieu, 1967:164). Libertella escoge los concursos literarios, instancias de competencia y premiación de ciertas aptitudes artísticas validadas por jurados con trayectoria que brindan reconocimiento y legitimación a los textos y autores galardonados (Bourdieu, 2023:219–220), como vías para introducirse en el ámbito de las letras. No en una, ni dos, sino en cinco oportunidades en un período de casi veinte años si solo contamos aquellos certámenes en los que ganó alguna mención. Este gesto, en apariencia paradójico —y hasta posiblemente catalogable de hipócrita— (Rojas Paz, 1968:16), demuestra por el contrario una clara consciencia por parte de Libertella sobre cómo funciona el sistema literario: para ser alguien y poder efectuar un verdadero cambio en las interrelaciones y las fuerzas de control y dominación, primero hay que meterse de lleno y hacerse un hueco en el entramado social. Rafael Cippolini rescata de un testimonio muy ilustrativo de esta época (2001:192–193).

Las licencias que Libertella se permite en la ficción, también se las permitió en vida —al menos en un primer momento— únicamente a modo de pose inofensiva. Bien conocida es la anécdota suscitada durante la entrega del Premio Paidós de Novela en la que Libertella lo recibe aun vestido de conscripto acompañado por una columna de utilería de casi dos metros de altura. Una crónica del momento registra que, en el clímax de la tragicomedia, el galardonado pronunció durante su discurso de premiación:

El escritor y todo artista necesita imprescindiblemente de autonomía. Conservar su propia independencia, ser un hombre común y ordinario sin que la atención ajena le invada su vida simple y natural (...). Para no ser robado por el aparato cultural, yo como artista y persona haré carrera march y me iré... (Anónimo, 1968b:29)

En medio de su derecho a réplica, Libertella sacó de la columna que había cargado hasta ese entonces un muñeco que rezaba «H. CUDEMO (*él*) vendido al aparato cultural y muerto para las vanguardias clandestinas» (1968b:29), el cual quedó en su lugar para recibir oficialmente el premio. El cronista anónimo de la nota interpreta que, como genuino vanguardista que se jacta de ser tal, no pudo quedarse a ratificar ese acto de institucionalización de su propia figura y debió marchar en busca del perdón de la vanguardia anónima por el pecado de haber ganado un premio.

Por un lado, el gesto puede explicar la abrupta e inadvertida desaparición de la figura de Héctor Cudemo de la poética libertelliana, quien no reaparece sino hasta *Memorias de un semidiós* (1998). Por otra parte, connota esta relación ambigua y conflictiva que el autor, autopercebido

como un vanguardista que no desea ser absorbido por ni vinculado con ninguna institución oficial, entabla con los espacios y agentes de legitimación de los que depende para que su obra se dé a conocer. La respuesta que Libertella encontró a esta dicotomía fue la de desdoblarse y adjudicar a su doble, Cudemo, el primero de sus premios por una novela publicada; sin embargo, esta pose será insostenible en el tiempo y el autor deberá idear una nueva estrategia que le impida continuar bastardeando o profanando su imagen y concepción de escritor de vanguardia, como veremos en el siguiente apartado (Agamben, 2005:87–88). Dicho de otro modo, en el marco de la teoría de Pierre Bourdieu (2023:213–220), Libertella hace gala del estado incorporado de su capital cultural, aquello que ha aprendido en su formación escolar, universitaria y, sobre todo, autodidacta, para abrirse paso por un estado institucionalizado que le dé los créditos y títulos suficientes para validar su postura frente a los sectores dominantes. Postura que, prontamente, ya figura en los hechos ficcionalizados de sus novelas, pero que se irá inmiscuyendo en sus maneras de hacer crítica y teoría literaria, en la construcción de su imagen como autor e intelectual, en los vínculos y relaciones que irá cosechando y diagramando y en sus decisiones laborales, editoriales y artísticas futuras. En sus propias palabras: «Mi status es una cosa autónoma. Lo uso como medio para desperdigar cosas. Pero es peligroso. El status anquilosa» (Anónimo, 1968a:5).

En esta temprana etapa y siguiendo las figuraciones de autor que se visibilizan en sus tres primeras obras, la concepción de vanguardia que maneja Libertella pareciera coincidir en una primera instancia con la clásica postura exhibida en esos años por Peter Bürger, según quien el deber de estas corrientes es destruir la falsa autonomía del arte burgués para reconstruir la unión entre arte y vida (Kohan, 2021:32–33). Bürger, en *Teoría de la vanguardia* (1987), confirma el carácter revolucionario de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, pero señala que esta impronta revulsiva no se produjo a causa de su impugnación contra los estilos artísticos precedentes, sino de su rotundo rechazo hacia el aparato de distribución al que estaban sometidas las obras en la sociedad burguesa y hacia la falta de función social del arte que dicho modo de circulación implicaba (Kohan, 2021:34). Son tres las condiciones definitorias de la concepción de vanguardia que propone: la anti-institucionalidad, entendida como la rebelión contra las instituciones y las ideas que imperan sobre el campo del arte; la ruptura absoluta con toda tradición anterior a ellas; y una autocrítica del estatuto de autonomía del arte, al plantearse reinscribirlo en la praxis vital y poner fin a su condición escindida del resto de la experiencia. Así, se propone superar la carencia de función social a la que está sometido el arte burgués desde el esteticismo.

En la historización que propone Bürger (1987), adquieren gran relevancia los movimientos históricos de vanguardias nacidos en la Europa de entreguerras con el fin no solo de oponerse a los procedimientos artísticos propios de corrientes estéticas anteriores, sino de proponer un corte con la tradición del arte en su totalidad, con la institución *arte* como esfera diferenciada del resto de los campos de la vida social. Así, la idea de vanguardia como ruptura se extiende a la forma en que es concebido el arte oficial, con sus instituciones instauradoras de prestigio, sus museos, sus críticos, sus artistas consagrados y su mercado. El objetivo de las vanguardias, según Bürger, es destruir la doctrina del «arte por el arte», que hace de este un mero artefacto decorativo, y colocar, en cambio, el arte al servicio del hombre, de la construcción de un nuevo orden emancipador por medio de su inserción en la vida.

Los protagonistas de estas primeras tres novelas de Libertella parecieran coincidir, a simple vista, con los axiomas bürgereanos anteriormente mencionados; sin embargo, el autor maneja el

discurso de sus personajes con mucha conciencia y autocrítica, por lo cual se incorpora efectivamente este cuestionamiento al arte burgués, pero en clave satírica y con el debido distanciamiento, como una utopía momentáneamente irrealizable. Con cada novela, además, el autor irá corrigiendo ese posicionamiento contundentemente nihilista con respecto a la industria y las instituciones del arte para cuestionarlas desde otro lugar y reubicarse a sí mismo en relación con una práctica social distinta a la inicial, mucho más visible e identificable fuera de la ficción. Este segundo momento de la poética libertelliana es más acorde a la postura expuesta por Hal Foster (1996), según quien las vanguardias buscan refinar estrategias de contingencia que les permitan reconectarse con una práctica perdida a fin de desconectarse de un modo actual de trabajo que se siente pasado de moda, extraviado y opresivo.

Para Foster, las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial intentaron no meramente restaurar los discursos del pasado que tomaron como modelos, sino de desafiar su *status*, su validez en el presente; buscan no tanto completar el interrumpido proyecto de las vanguardias históricas, sino comprenderlo por primera vez en su radical sentido crítico. Por ello el autor considera a los nuevos vanguardistas orientados de un modo tal a una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas que resulta posible pensarlos en consonancia con el espíritu de sus precursores. De esta forma, no reduce a la vanguardia a su sentido histórico, sino que hace hincapié en su valor de avanzada con respecto a la sensibilidad de su tiempo y a la transformación del arte, su receptor y su entorno. Porque, para Foster, la comprensión de todo arte requiere de diferentes modelos de causalidad, temporalidad y narratividad. Así, la comprensión de la especificidad de las neovanguardias se juega en entender en qué medida se constituyen, de una manera similar a la de la vanguardia histórica, en una acción diferida que acaba con los esquemas de antes y después, causa y efecto, origen y repetición.

La vanguardia profesada por Héctor Libertella, sea en el momento que fuere de su poética, está fuertemente marcada por una tendencia, a saber: idear y razonar cada texto a partir de su vinculación con distintas convenciones, categorías y tipologías en simultáneo con el objetivo de desbaratar y desarticular todo rasgo dominante de fijación y cristalización en sus producciones. Es decir, conoce y comprende los mecanismos de armado de los textos, sus reglas y pautas, para luego, en el proceso de escritura, traicionar los principios, modelos y patrones estipulados por los agentes de control y los antecedentes heredados y perpetuados por las instituciones a las que responden. Según Martín Kohan, esta operación es propia de la vanguardia debido a los objetivos que se proponen (2021:29–30).

La lucha que entabla Libertella es contra todo *-ismo* impuesto y delimitado por los entes reguladores dominantes del campo cultural, sobre todo aquellos catalogables de «tradicionalismos», es decir, moldes, formas y modos estandarizados, habilitados y fácilmente asimilables de enunciación y circulación del arte (Kohan, 2021:21); en palabras de Eco, Libertella «desplaza la imagen del enemigo de un objeto humano a una fuerza natural o social que de alguna forma nos amenaza y que debe ser doblegada» (2013:34). La búsqueda por lo nuevo no es un capricho ni un medio para alcanzar la fama, el reconocimiento ni la aceptación; por el contrario, hallar la novedad permite desarticular los mecanismos de control.

Para Ricardo Piglia, la gran consigna de la vanguardia es su capacidad de quitar de contexto los materiales que emplea para la creación de las obras de arte (2016:49). La reproducción mecánica de la obra de arte no solo lleva a la pérdida de su aura, sino que genera una suerte

de desnaturalización de la tradición y del espacio donde ese objeto tendría que tener su lugar propio. El *collage*, recurso empleado por Libertella en sus obras y analizado por Silvana López (2022:103–104), es una de las técnicas que permiten clasificar de vanguardista a la poética del escritor; empero, no es la única. Afín a su teoría del complot, Piglia asocia al modelo de artista de vanguardia con el espía, el doble agente y el infiltrado en una sociedad enemiga, alguien que comparte el espacio con el contrario bajo el disfraz del aliado (Piglia, 2016:83).

De esta forma, la vanguardia se presenta como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte que experimenta con nuevas formas de sociabilidad y legitimación. La vanguardia cuestiona la doxa, tiende a oponerse al gusto de la mayoría y al saber sometido al consenso; quiebra el canon, niega las tradiciones establecidas e impone otra jerarquía —o la ausencia de toda jerarquía— y otros valores (2016:84). Volveremos sobre este punto en el siguiente apartado desde la propuesta libertelliana.

Damián Tabarovsky, en *Fantasma de la vanguardia* (2018) y *Lo que sobra* (2023), idea categorías de análisis y abordaje para ciertas propuestas literarias actuales que recuerdan fuertemente a los modos de obrar libertellianos (Kohan, 2021:199). Él entiende a la vanguardia como un momento de la historia en que el arte rozó algo indefinible, pero que remite a la experiencia de un cambio radical. Vanguardia hoy en día sería la persistencia de un fantasma que, ya muerto, vuelve constantemente, con su sabiduría y contradicciones, «una forma de pensar, de leer» (Tabarovsky, 2023:9). Lo que en resumidas cuentas aportarían las vanguardias en la actualidad según Tabarovsky sería: la inoperancia de la literatura, la incapacidad de lo literario de volverse mercancía, una herramienta estratégica de resistencia, una ubicación excéntrica con respecto a los centros hegemónicos de dominación y circulación, una lengua que se quiebra y entra en crisis para no comunicar y derrochar signos, textos hechos de fragmentos —sobras, restos, desechos, residuos, descartes que no se integran—; «instalada en esa negatividad activa, en ese impasse productivo, ejerce un poder de contragolpe a la época, trae la ruina como tarjeta de presentación» (2018:38), afirma.

Libertella siempre tuvo bien en claro que el desarrollo de su proyecto personal debía estar enmarcado y situado correctamente dentro de las demandas del campo cultural para resultar efectivo. Denunciar y manifestarse en contra de los modelos vigentes del ámbito artístico y académico por sí solo no rinde frutos espontáneos ni mucho menos los asegura; es por ello que Libertella trama, metódica y puntillosamente, los pasos a seguir para que su empresa cobre relevancia. Como afirma Bourdieu, «La temática y la manera propias de un creador participan siempre del *tópico* y la *retórica*, como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época» (1967:177, las cursivas son suyas). El movimiento libertelliano está en, primero, asimilar dicha tradición, compleja y polimorfa, con el fin de participar en ella como un adepto o epígono; para luego, con cada publicación que supone una intervención sobre distintos aspectos estandarizados e institucionalizados del ámbito literario, traicionar las máximas, preceptos e imperativos ideológicos y tipológicos de las fuerzas que la dominan (Piglia, 2016:83).

Para Julio Premat, no existen herramientas teóricas suficientes para definir a la vanguardia; en su afán totalizador, la crítica cae en absolutismos al igual que en reduccionismos y excluye elementos que pueden corresponder a movimientos vanguardistas en determinado momento de la historia, pero que por la mutabilidad del término pueden dejar de serlos próximamente. Vanguardia sería un deíctico histórico y un calificativo performático (Premat, 2021:18) que

necesita ser ubicado en un contexto dado para ser acabadamente comprendido, que en algunos casos puede corresponder con un movimiento colectivo o *-ismo*, pero que también puede ser tarea de un solo hombre. Vanguardia es, ante todo, una operación onomástica tanto para el que la emplea como para quien la enuncia: supone una serie de delimitaciones de nombres, obras, tradiciones, ideas y contrincantes que representan un ideal, un modo de concebir la literatura. Toda vanguardia es una invención, como la de la tradición esbozada por Hobsbawm, y cada una diagrama mapas posibles de operatividad dentro del campo cultural (26). Otra constante que detecta, algo que tiene mayor relación con los tiempos actuales pero que afecta de igual manera a la vanguardia, es la heterocronía de los períodos históricos, es decir, «la peculiar mezcla de tradiciones, resabios, cambios y constancias en nuestro presente, desdibujando la unicidad supuesta del tiempo humano» (42). La vanguardia no necesariamente corta con el pasado inmediato y apunta a lo nuevo o a lo innovador, sino que puede retrotraerse al pasado e incluso ser anacrónica o acrónica (55–56).

Afirma Tabarovsky: «Libertella ha sido el más agudo lector de la tensión entre centro y periferia en la literatura argentina, entre vanguardia y tradición en la cultura» (2018:76). El escritor bahiense se compromete, como los personajes de sus primeras novelas, a constituir una obra que se sitúe en las antípodas de las producciones sometidas a los dictados de los poderes institucionales o del mercado y, pese a sus numerosas concesiones con las fuerzas que ejerce el campo cultural, formula iterativamente los cánones de su propia tradición legitimadora (Bourdieu, 1997:99). Sin embargo, mientras que en esta primera etapa las confrontaciones explícitas contra el sistema parecieran apuntar a distintos intentos frontales por destruirlo o abandonarlo, en una segunda etapa se vuelve clara la imposibilidad de eliminar o salirse del campo cultural, por lo cual se idean estrategias que permitan deformar y reformar las fuerzas ondulantes de dicho espacio. Será *Nueva escritura en Latinoamérica* la obra bisagra que pondrá en diálogo ambas perspectivas hacia una transición igual de belicosa, pero mucho más táctica y furtiva (Premat, 2021:111).

Nueva escritura, viejos problemas: la vanguardia como solución al tradicionalismo

Así definía la vanguardia Libertella en una entrevista ya citada tras conocer el resultado del Premio Paidós: «Para simplificar: un río subterráneo que fluye. El artista de vanguardia debe destruir sus obras de gloria para despertar silenciosamente con otras las vivencias de los demás» (Anónimo, 1968a:6). Para Martín Kohan, Libertella fue miembro de una vanguardia sin nombre, una vanguardia anónima de la que él fue el único miembro activo (2021:129–130), pero que no solo implicó una praxis, sino también una teoría, y sobre todo el amalgamamiento de ambas y una búsqueda de continuidad entre afán vanguardista y escritura crítica (Premat, 2021:101). Como bien intuyó rápidamente en su momento Enrique Pablo Rojas Paz: «Pareciera que su actitud vital y literaria es una permanente lucha contra lo consagrado, aceptado, reverenciado, en todos los planos y en cualquier circunstancia. Pero, en definitiva, de alguien paradójal y contradictorio que, como nos sugirió Marechal, sabe lo que no quiere, pero no sabe aún lo que quiere» (1968:17).

En *Nueva escritura en Latinoamérica*, Libertella revisará muchos de los presupuestos sobre la tradición que figuran ficcionalizados en sus tres primeras novelas y explicitará solo aquellos con los que se sentirá identificado y sincronizado en relación a otras obras de escritores continentales de su agrado. Según él, leer críticamente la tradición es un acto de rebeldía, atravesado por una conciencia política y combativa de las costumbres y hábitos de lectura heredados (Stupia, 2016:191). Hay quienes reciben las tradiciones de manera callada, inocente, sin cuestionar

ninguno de sus aspectos (López, 2016:16). Pero los nuevos practicantes o cavernícolas, nombres que reciben los escritores de vanguardia en dicho ensayo, arremeten salvajemente sobre sus elementos, desbaratan los presupuestos antiquísimos o vigentes impuestos por la crítica y modifican el campo cultural con sus visiones novedosas, tácticas y desestabilizadoras. En este aspecto, coincide con la concepción de vanguardia formulada por Ricardo Piglia:

una realización social de la lectura del escritor, una socialización de ese combate entre poéticas, un modo de intervenir en las jerarquías y las tradiciones de la historia literaria. La vanguardia enfrenta y dice algo sobre una característica de la literatura que a menudo no se percibe con nitidez. (2016:27)

A lo largo de su carrera, Libertella propondrá diferentes modos de leer que irán complementando su idea de lo literario, de la relación entre el hombre y el signo lingüístico y de los escritores con los linajes textuales en los cuales se insertan, pero siempre rescatando a la vanguardia como aquel espacio de resistencia y confrontación cuestionadora con respecto a lo hegemónico (Piglia, 2016:35–36). Las definiciones no son acabadas ni unívocas, así como tampoco pueden emplearse para todos los casos. Esos modos de leer propuestos determinan etapas puntuales de la escritura del autor, así como también convergen con el complejo entramado textual, ficcional y tipológico que formula cada obra. En todo caso, lo único que se puede afirmar como constante en cada uno de ellos es el rol definitivamente activo que supone la lectura por parte de los lectores: la lectura, en tanto implique una posición frente al signo y exija o produzca una interpretación, será concluyentemente dinámica y evocadora de efectos (Damiani, 2016:93). Solo el paulatino vaciamiento de significación y la materialización del signo harán de la lectura una mirada que no le devuelva nada al sujeto, un ver algo que exista pero no signifique. Hasta que eso suceda, estará condenado a la legibilidad.

Esteban Prado considera que el corpus libertelliano y su imagen de escritor pueden dividirse en dos etapas bien delimitadas: por un lado, un Libertella premiado, ganador de concursos literarios, reconocido por el campo cultural y publicado por las grandes firmas editoriales; por el otro, un Libertella más *underground*, más marginal, excéntrico, ermitaño, que desperdiga su obra por pequeñas editoriales y cuya legibilidad es aceptada por tan solo unos pocos. El cambio crucial del primer al segundo Libertella se produce con *Nueva escritura en Latinoamérica*, libro en el que el autor empieza a jugar con los límites difusos de la ficción, la crítica y la teoría literaria (Prado, 2022:55).

En este proceso de transición, Libertella seguirá en sus reflexiones sobre vanguardia a Edoardo Sanguinetti (1930–2010), poeta, traductor y crítico literario italiano, quien fue traducido por la editorial Monte Ávila para la cual trabajaría Libertella. *Nueva escritura en Latinoamérica* (2008:26) estará fuertemente marcado por la lectura de *Vanguardia, ideología y lenguaje* (1969), mientras que en *Las sagradas escrituras* (1993:93, 97 y 112) citará *Por una vanguardia revolucionaria* (1972). Sin embargo, rápidamente se iría corriendo de su postura e ideando una más íntima y personal.

El texto presenta rasgos de la escritura ensayística, incluso algunos del texto académico, sobre todo en el uso de citas y notas al pie de página para indicar referencias bibliográficas. Sin embargo, para explicar la situación actual del campo cultural Libertella recurre a una descripción alegórica que escapa a la representación mimética de la realidad vigente. Es en esos momentos que la ficción hace su entrada, desbaratando los mecanismos de validación discursiva del artículo o la tesis académica. En el apartado IV, titulado «Modos de la práctica», se centra en el análisis literario de algunas obras contemporáneas: *Sebregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini,

Farabeuf (1965) de Salvador Elizondo, *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *The Buenos Aires affaire* (1973) de Manuel Puig, *El mundo alucinante* (1970) de Reinaldo Arenas y *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn. Finalmente, en el apartado V, llamado «Apéndice. El juego de la novela aplastada», propone un decálogo a modo de resumen, pero también a modo de máximas o instrucciones para los nuevos practicantes asociados a la vanguardia (Ferro, 2015:274).

El objetivo de *Nueva escritura* —libro que escapa del género novela que Libertella venía ejerciendo con sus publicaciones previas— como texto bisagra entre una etapa y otra es describir una situación problemática y a la vez idear una solución a cierta sensibilidad de época que se ha vuelto patente o consecuencia de las repercusiones alcanzadas a causa del *boom* latinoamericano (Strafacce, 2016:201): el hecho de que Latinoamérica esté destinada a reproducir determinados textos, temas y dilemas se debe a la herencia histórica, geográfica y política que se le ha asignado con respecto a un meridiano cultural virtual y por su condición de «joven» continente «marginal», percepciones que el autor intentará desterrar por todos los medios posibles.

Desde esta perspectiva, Libertella lee el escenario americano y formula una relectura disruptiva y, por el momento, con tintes contrahegemónicos para invertir esta situación: los nuevos escritores vanguardistas les dan un uso activo a las tradiciones disponibles para sus proyectos personales cuestionando su naturaleza y dándoles nuevos sentidos a los elementos que las conforman. Lo que posibilita la vanguardia en gran medida es ampliar hasta lo inaudito los horizontes de lo nuevo, restringiendo en lo sucesivo los márgenes de la innovación posible (Kohan, 2021:41–42). Con esto, Libertella busca develar los mecanismos de control ideológicos de las costumbres y hábitos aprehendidos y legitimados por instituciones regionales y foráneas para proponer una variante, un camino alternativo a estos usos domesticados y de sometimiento de las tradiciones. Si la vanguardia es un tipo particular de socialización de un problema interno a la literatura relacionado con la lucha entre las distintas poéticas vigentes, el enfrentamiento entre los distintos sistemas de lectura y de valoración de los textos (Piglia 2016:43), entonces la vanguardia profesada y enarbolada por Libertella cuestiona las operaciones ejercidas por los espacios y circuitos de legitimación institucionales en torno a todo tipo de tradiciones, entendidas como acciones, concepciones, figuraciones, cánones, rituales y procedimientos establecidos dentro del campo literario (Kohan, 2021:38–39).

Nueva escritura en Latinoamérica se abre con la metáfora del ojo corrosivo del practicante que se inclina para ver los restos del combate antiquísimo impulsado por tradiciones antitéticas sobre el suelo americano. El ojo invierte los métodos y resultados para diferenciarse de sus contemporáneos que están condenados a repetir exhaustivamente la inocente lucha dogmática (Libertella, 2008:13). Lo que trae de novedoso esta práctica vanguardista es el trazo de una escritura signada por cierta lectura de la tradición que combina la crítica con la teoría (2008:14). La nueva lectura latinoamericana no es esencialista, no propone significados unívocos ni clausurados; es arremetadora porque revisa el pasado histórico y emplea sus materiales de manera consciente, dislocando los tiempos (Kohan, 2021:27), denunciando las marcas de la violencia editorial e internacional. Silvana López asimilará estos procedimientos con los *ready-made* de Marcel Duchamp y con el *pop art* de Andy Warhol, es decir, dos artistas de procedencia vanguardista (2022:100–102).

El nuevo practicante indaga en su estilo personal, crea un proyecto de escritura y busca en la tradición los materiales necesarios para llevarlo a cabo. Investiga en lo más hondo de su ser, pero también en la historia de su tierra a la cual no es ajeno porque es capaz de modificar, de la cual

él es un agente activo: «Simultáneamente la vanguardia se va patentizando en esta operación combinada de lecturas y reescrituras» (2008:19). El trabajo del practicante no es más que la lucha por los sentidos y códigos vigentes en su comunidad, máscara del colonialismo editorial, estatal e imperial (2008:24–25).

La vanguardia toma las cosas con pinzas, tiene la obligación de cuestionarlo todo. Con ojo cómplice, opera sobre una red de códigos, formas, discursos y prácticas desde adentro del mercado, como los aqueos dentro del Caballo de Troya (Libertella, 2000:28). Así se desenmascaran los sistemas hegemónicos de dominación, para desplazar aunque sea un poco los centros de poder. Es por ello que el gesto traicionero es imprescindible: respetar las normas del mercado para insertarse e, inmediatamente después, arremeter contra sus fundamentos.

Libertella asocia al escritor de vanguardia, entre otras cosas, con el cavernícola: el hombre de las cavernas trabaja en la oscuridad y soledad de su cueva, talla la piedra que presenta trazos más antiguos, pero que para él son meros garabatos sin jerarquías que pueden o no servir. Escribe, con ojo cansado, esforzado al máximo por la falta de luz, y se recluye en su labor (Libertella, 2008:35). Él no solo opera sobre la ficción, sino también sobre la teoría y la crítica (López, 2016:19). Su mirada atraviesa todo sistema de creencias asimilado y consolidado para proponer nuevos rumbos de abordaje, de percepción de la realidad continental.

El practicante ocupa una postura historiográfica: indaga y revisa las lecturas naturalizadas, cuestiona la ingenua transparencia de los discursos de la teoría y la crítica (Libertella, 2008:44). Una y otra ocultan y objetivan las tradiciones de lectura de los textos. El autor se confiere aquella facultad de las instituciones para legitimar sus propias lecturas, las cuales se superponen a las ya existentes. Cada gesto reactualiza los presupuestos, conceptos, términos y linajes vigentes; algunos escritores encubren al sistema hegemónico, mientras que otros lo demandan. El sistema se halla en constante mutabilidad por la coerción que ejerce cada miembro de la comunidad, algunos con mayores influencias que otros, pero siempre comprometiéndose cada uno con su causa. Las lecturas jamás pueden ser abolidas, sino que caen en desuso o encuentran pocos adeptos.

El método de escritura vanguardista, además, mezcla y combina herramientas y métodos de otras disciplinas, como la psicología, la filosofía o la sociología. No se enfrasca en un único campo, sino que acude a otros para comprender mejor su realidad. El objetivo de ello es subvertir esa fijeza de las tradiciones aceptadas de lecturas sin cuestionamiento, con un proyecto que desestabiliza las jerarquías y prevalencias de unas sobre otras. La máquina de la escritura se predispone de esta manera como el horizonte de una búsqueda encadenada para revisar la máquina de la lectura (2008:53–54), es por eso que la semiología se propone como modelo a seguir, ya que logra afrontarse a ella misma como objeto, marco teórico y método de abordaje al mismo tiempo (2008:57). La semiología descentra los ejes que guían la lectura, desmiente la existencia de interpretaciones únicas, inamovibles y absolutas. En palabras del autor, «lo único que siempre fabricó una red de contactos y diferencias con la cultura de su momento ha sido la vanguardia. Y esa red nos sigue protegiendo todavía hoy, para no caer en ese pozo sin fondo de las estéticas posmodernas» (Bizzio, 1986:62).

Con la guardia en alto: resolviendo contradicciones dentro del campo cultural

Héctor Libertella entra de lleno en el campo cultural a una muy temprana edad y con una serie de galardones cosechados de sus producciones literarias. Esto, que en la mayoría de los casos es tomado como un halago o mérito, despierta un sinnúmero de contradicciones dentro de

las tres primeras novelas del escritor debido a su filiación y coincidencia con el movimiento *beatnik* (López, 2022:86), los *happenings* en torno al Instituto Di Tella (Kohan, 2021:97–101; López, 2022:89) y su estilo de vida vinculado al arte en Bahía Blanca. La autopercepción de Libertella como un escritor de vanguardia hizo que su inserción dentro del circuito editorial por medio de concursos y certámenes literarios conllevara a una serie de malestares y dicotomías que lograron resolverse con un reposicionamiento frente a las tradiciones heredadas, las instituciones afiliadas y los agentes conocidos. El replanteamiento de sus prácticas y la explicitación de sus reflexiones en un formato nuevo que está más cerca del ensayo y el manifiesto antes que de la ficción permitieron a Libertella sostener una concepción vanguardista de la literatura sin desestimar sus labores como editor, traductor y docente, así como tampoco sus becas de investigación y demás premios literarios (Kohan, 2021:78).

La primera definición de vanguardia con la que se identifica Libertella está asociada a la lucha encarnizada contra el sistema vigente e impuesto del arte y sus fuerzas de vigilancia y control; sus personajes pregonan un arte que esté exento de reglas, normas e imperativos y postulan la utopía de reconciliarlo con la vida misma, lejos de intenciones academicistas, museológicas e industriales. *Nueva escritura en Latinoamérica* fungirá de libro bisagra para inaugurar una segunda etapa en la que la vanguardia ahora es concebida como una estrategia y una maniobra de supervivencia en el mercado, un método de contrabando tanto de autores como de lecturas y una maniobra para alterar, desbordar y desestabilizar los límites y fundamentos sobre los que se sostiene el campo literario. La nueva escritura es así una toma de consciencia y un plan de acción sobre el pasado y frente al presente que rehúye de convencionalismos y subyugaciones; también es una definición con respecto a las modas en boga y contra las valoraciones imperialistas de dominación (Libertella, 1993:112).

Libertella irá ideando a lo largo de toda su poética operaciones culturales dentro y fuera de sus textos que impactarán directamente sobre patrones y estándares consensuados del quehacer literario, para abrir el campo cultural argentino a nuevas tradiciones que expandan y posibiliten otros modos de leer y escribir (Premat, 2021:104–105).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G.** (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Barquín, E.** (1969). *El camino de los hiperbóreos* de Héctor Libertella. *El Escarabajo de Oro*, (39), 29–30.
- Bizzio, S.** (1986). Héctor Libertella: patografía o los juegos desviados de la literatura. *Vuelta Sudamericana*, (5), 61–64.
- Bourdieu, P.** (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En *Problemas del estructuralismo* (pp. 135–182). Siglo XXI.
- Bourdieu, P.** ([1992]1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bourdieu, P.** (2023). *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo XXI.
- Bürger, P.** ([1974]2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Cippolini, R.** (2001). Pathogramática. Un tratado de vida y obras de Héctor Libertella. *Tsé-Tsé*, 9/10, 188–205.
- Damiani, M.** (2016). El efecto H. En López S. (Ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 89–96). Corregidor.
- Eco, U.** (2013). *Construir al enemigo y otros escritos*. Sudamericana.

- Ferro, R.** (2015). *Textos y mundos*. Universidad de Guanajuato.
- Foster, H.** ([1996]2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T.O.** ([1983]2002). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica.
- Kohan, M.** (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós.
- Libertella, H.** (1968). *El camino de los hiperbóreos*. Paidós.
- Libertella, H.** (1971). *Aventura de los miticistas*. Monte Ávila.
- Libertella, H.** (1975). *Personas en pose de combate*. Corregidor.
- Libertella, H.** (1993). *Las sagradas escrituras*. Sudamericana.
- Libertella, H.** ([1977]2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. El Andariego.
- López, S.** (2022). *Huellas y transformaciones: la escritura de Héctor Libertella*. Corregidor.
- López, S.** (Ed.) (2016). Prólogo: La escritura como exceso. En *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 11–24). Corregidor.
- Anónimo** (1968a). Junto a la cizaña. *Paralelo 38*, 5(217), 3–7.
- Anónimo** (1968b). La primera columna. *Paralelo 38*, 5(225), 28–29.
- Anónimo** (1991). La esfinge: Entrevista a Héctor Libertella. *Babel. Revista de libros*, IV(22), 34–36.
- Piglia, R.** (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia.
- Prado, E.** (2022). *Por una literatura diferente. Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial*. Eduvim.
- Premat, J.** (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J.** (2021). ¿Qué será la vanguardia?: Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea. Beatriz Viterbo.
- Rojas Paz, E.P.** (1968). Héctor Libertella: un premio literario sin literatura. *Artiempo*, (2), 16–17.
- Roob, A.** (2021 [1997]). *El museo hermético. Alquimia y mística*. Taschen.
- Strafacce, R.** (2016). Nueva escritura en Latinoamérica: la doble pasión de Lamborghini. En López, S. (Ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 199–211). Corregidor.
- Stupía, E.** (2016). El género Libertella. En López, S. (Ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 181–192). Corregidor.
- Tabarovsky, D.** (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Mardulce.
- Tabarovsky, D.** (2023). *Lo que sobra*. Mardulce.
- Verbitsky, B.** (1968, 19 de agosto). Héctor Libertella visto por Bernardo Verbitsky. *La Nueva Provincia*, 11.