

EL LORO VISTE A LA MODA: HÉCTOR LIBERTELLA Y LA INDUSTRIA EDITORIAL



Rosain, Diego Hernán

Diego Hernán Rosain dhernan_rosain@live.com.ar
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

núm. Esp.09, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018

Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676024/index.html>

Resumen: Es imposible pensar la obra de arte por fuera del mercado. A pesar de que existan obras que no fueron premeditadas para participar dentro del circuito económico o que no son aptas para la comercialización por su complejidad o su escasez de público, el mercado busca incorporar artistas marginales y herméticos a su amplio catálogo para explotar nuevos horizontes. Desde este punto, tanto en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987) como en *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000), Héctor Libertella analiza el rol del escritor dentro del mercado y la función de la obra de arte como mercancía. Por un lado, reconoce al loro: el escritor que repite incansablemente un estilo, una forma, una moda de época para no estar al margen de los acontecimientos. Pero ese loro siempre corre el riesgo de agujerear el molde-modelo sobre el cual escribe y convertirse en un segundo tipo de escritor: el loco, el esquizofrénico, el patógrafo adicto a la letra y a los vaciamientos del sentido. Este aboga por la utopía de un lenguaje que no comunica, que no modifica al sujeto que observa/ lee, sin interpretaciones ni devoluciones; un signo sin significado. El lector se vuelve, así, la justificación de la obra hermética. Nuestra hipótesis será que Libertella enarbola al patógrafo como el único capaz de oponer resistencia a las leyes del mercado, produciendo una obra en vistas de ser consumida, pero no interpretada; donde el acto de interpretar esté supeditado al de la mirada en bruto.

Palabras clave: Héctor Libertella, Mercado, Industria Editorial, Loro, Loco.

Abstract: *It is impossible to think the art object outside the market. Although there are works that were not premeditated to participate in the economic circuit or that are not suitable for commercialization due to their complexity or shortage of public, the market seeks to incorporate marginal and hermetic artists into its extensive catalog to explore new horizons. From this point, in both, Ensayos o pruebas sobre una red hermética (1987) and El árbol de Saussure. Una utopía (2000), Héctor Libertella analyzes the role of the writer within the market and the function of the work of art as a commodity. On the one hand, he recognizes the parrot: the writer who tirelessly repeats a style, a form, a fashion of the era so as not to be on the sidelines of events. But, on the other hand, that parrot always runs the risk of boring the mold-model on which he writes and becomes a second type of writer: the madman, the schizophrenic, the pathologist addicted to the letter and the emptying of meaning. This one advocates to a utopia of a language that does not communicate, which does not modify the subject that observes/reads without interpretations or devolutions; a sign without significance. The reader becomes, thus, the justification of the hermetic work. Our hypothesis*

will be that Libertella hoists the pathograph as the only one capable of resisting the laws of the market, producing a work in view of being consumed, but not interpreted; where the act of interpreting is subordinated to the rough look.

Keywords: *Héctor Libertella, Market, Cultural Industry, Parrot, Madman.*

INTRODUCCIÓN

La escritura como simple práctica humana no es, claramente, una actividad que dependa directamente de los vaivenes del mercado, en general, ni de la industria editorial, en particular. La escritura es una experiencia independiente y autónoma, no precisa ser comercializada para que efectivamente se produzca. Sin embargo, todo texto que busque y desee formar parte de las hordas del mercado estará sujeto a sus normas, deberá subsumirse a ciertos principios que lo rigen, ya que sus intereses no coinciden, la mayoría de las veces, con los del artista y su obra de arte. De esta manera, el mercado podría definirse como

... un conjunto de operaciones de intercambio que afectan a un determinado sector de bienes (en este caso, los textos), en tanto materiales como inmateriales. Su afectación produce una alteración o mudanza en la cualidad de las cosas, a tal grado que resulta absurdo imitar cualquier naturaleza con justo derecho o propiedad (Cedeño, 2010, p. 72).

Así dicho, el escritor argentino Héctor Libertella (1945-2006) entendía que la industria editorial se había convertido indefectiblemente en el nuevo meridiano cultural, ya que es la encargada de distribuir y de posicionar a los escritores dentro del campo literario contemporáneo y de premiarlos o defenestrarlos. Si bien se puede creer en la autonomía de la obra de arte, para Libertella, ninguna producción escapa a la coerción del campo editorial y de las modas vigentes. Aun los textos más vanguardistas están impregnados por las normas de publicación, pues se posicionan a favor o en contra de los principios que ellas suponen. Es así que Libertella teoriza, en obras como *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987) y *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000), sobre el rol del artista como productor de mercancías simbólicas y sobre la función de los textos dentro de un mercado lleno de competidores. A continuación, veremos algunas de sus interpretaciones más lúcidas, su crítica al sistema comercial y su vigencia en la actualidad.

POR DINERO CANTA EL LORO: ANIMALES Y LUNÁTICOS SUELTOS EN LA LIBRERÍA

Como primera medida, el mercado pone un valor monetario a aquello que no lo tiene: el texto. Es decir, le pone un precio a lo que era pura escritura, una actividad individual y gratuita que pasa a entablar relaciones comerciales con otro grupo de textos. A su vez, entran en juego otros agentes que, si bien ya se encontraban involucrados siglos atrás en la confección y en la edición de los libros, hoy cobran mayor relevancia e influencia en su comercialización, más aun en algunos casos que el propio autor^[1]. Es así como, en 1987, Héctor Libertella ya pensaba en los

mismos términos en los que lo haría Josefina Ludmer, en 2006, cuando hablara de «literaturas postautónomas»^[2]. Para Libertella, en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*^[3], «mercado» ya es sinónimo de «campo cultural»; es decir, la publicación de obras literarias y su red de relaciones se rigen actualmente por las relaciones de mercado y no por otros ámbitos e instituciones como la Academia, las universidades, la crítica o el periodismo^[4]. Quien más vende mejor posicionado estará dentro del campo cultural y más fácil será ver cuál es su lugar en ese nuevo espacio regido por el dinero^[5]. Así se abre la obra de Libertella, equiparando las tácticas de ubicación del escritor con el lugar que ocupa en el mercado:

Posiblemente todo escrito táctico se construya sobre ese enigma familiar en miniatura: si bien se escribe y escribe, nunca nadie sabe cuál es cuál en el seno de la tribu. ¿Qué relación tendrá la locura con este hecho de reconocerse por un lado en un mercado familiar —en el marco de una época—, pero desconociendo al mismo tiempo el lugar que cada quien se asigna en cada Uno? (1990, pp. 11-12).

El mercado no es algo fijo y definido, sino móvil, mutable; lo que hoy se encuentra en un lugar marginal (de pocas ventas o poco *stock*) podría pasar el día de mañana al podio de los *best-sellers* y viceversa. De todas formas, Libertella insiste en que el mercado es una postal de las relaciones presentes que entablan los autores entre sí en una época determinada, un tipo particular de tradición en estado de ebullición, aunque las influencias de unos en otros puedan no ser del todo claras. Es allí en donde el escritor se instala, en ese laboratorio de pruebas de galera, donde los textos son forzados a habitar en una endeble selva económica guiada por una mano invisible (¿la de Adam Smith?).

Así, Libertella reconoce dos tipos de escritores insertados en el mercado: el loro y el loco. El loro es un sobornado por el mercado, alguien que «no comunica nada, salvo la fascinación por el sociolecto de su época» (1990, p. 14). El sistema validado, culto y hegemónico de la lengua amordaza a la del loro y lo obliga a ser un simple imitante, un reproductor del corte lingüístico de su comunidad y de su tiempo. El loco, en cambio, no solo practica una escritura hermética, sino que todo su cuerpo es en sí una práctica cerrada, resistente a la interpretación y, por lo tanto, a la «sanación» que ofrece el mercado. Aquí loco es entendido como perversión de la letra, como relación morbosa con el material textual; «lo otro» de la racionalidad moderna, lo rechazado y expulsado más allá de los límites de la razón, en términos de Michel Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1964). Loco, también, como los científicos más recordados de las fantasías científicas del siglo XIX, una mente brillante incomprendida por sus contemporáneos, que excede los límites del conocimiento adquirido hasta cierta época y que rompe —o se resiste— a seguir el código moral del campo al que pertenece.

La del loco es una escritura política por dos razones: por una parte, porque se coloca voluntariamente en un lugar marginal dentro del mercado, pasando desapercibido en algunos casos, armando escándalos en otros; por otra parte, porque el sentido de su escritura permanece encriptado, emplea un lenguaje en clave y clandestino, comunicable a unos pocos, cuando no a nadie^[6]. Esa diferencia de las prácticas y las costumbres de su época es lo que le permite al loco delimitar su propia censura; es decir, no es el mercado quien aísla al loco,

sino el propio escritor el que clausura la comunicación y limita el perímetro de lectores. La suya es una guerra de guerrilla, furtiva, dispersa en distintos puntos para bombardear la industria editorial, el culto al dinero y la fascinación por el sentido. El loco encabeza la resistencia frente a un sistema claro y traslúcido que enarbola la bandera del entendimiento y de la transmisión efectiva del signo lingüístico.

Esta antítesis entre loro y loco solo se puede pensar en el marco de una lucha entre discursos hegemónicos y contrahegemónicos. Lo «diferente» siempre es tal en oposición a un «semejante», de allí que no podría concebirse esta disputa dentro del mercado de no ser por una previa concepción de una escritura avalada por la industria cultural en detrimento de otra que se halla relegada a un segundo plano. Así lo visualiza Esteban Prado según quien

... la diferencia libertelliana permite ser leída en relación con la literatura dominante, los intercambios discursivos y el mercado. La segunda y la tercera dimensiones se vuelven indispensables en la medida en que consideramos el carácter lingüístico de la literatura y el carácter de mercancía del libro. Entonces, «lo dominante» podría definirse, en términos culturales, como el carácter transitivo que atraviesa cada vez más ámbitos de la cultura, sobre todo de la experiencia y el sentir. Es decir el grado en que todo objeto y toda práctica pueden ser cuantificados y traducidos en términos de «capital» (2016, p. 9).

Sin embargo, entre loro y loco, hay solo un paso (una letra); ambos son devotos de Hermes Trismegisto, quien, por un lado, es el dios de las comunicaciones y el comercio, y, por el otro, quien lleva las almas de los difuntos a los reinos de Hades. Libertella utiliza la figura de Hermes con justicia, ya que tanto el loro como el loco pueden ser vistos como caras de una misma moneda: moneda que es empleada en el comercio y en el intercambio de bienes, pero, también, como ofrenda que se coloca debajo de la lengua de los fallecidos como medio de pago para que Caronte los transporte al reino de los muertos —lo secreto, lo vedado—. Comunicación y silencio son las caras del signo lingüístico, transmutado aquí en moneda de cambio^[7].

«Mímesis», que para Libertella es sinónimo de «represión» y de «salud», también es una estrategia literaria para sobrevivir en la industria cultural y una vía de escape que se les ofrece a sus escritores desviados para insertarse en el mercado internacional (1990, p. 14). El loro repite y, a la vez, comunica; pero ese mismo loro, a fuerza de repetición, puede agujerear el modelo dentro del cual se encuentra atrapado y caer en un lenguaje vacío de contenido o donde el significado se filtre por los orificios que produce: «... querer agujerear el Modelo a fuerza de tanto parecerse a él. Aquí locura rima con lectura. Aún no estamos escribiendo; solo somos una copia de lo que leemos» (1990, p. 15). Hay así dos posturas: quienes optan por echar mano al silencio o a la cháchara; pero no es la elección de uno u otro lo que convierte a un escritor en loro o en loco, sino el empleo que se le da a la letra dentro del mercado. El traspaso de loro a loco es un arduo proceso de independización y de desprendimiento de las lecturas pasadas heredadas ciegamente y de las ideologías de mercado para no repetir las palabras de otro, ejercicio que parece difícil de lograr y que Libertella asocia con la vanguardia y con una empresa utópica. Su ideal es el sueño de Barthes: «... un mundo exento de sentido. O, en todo caso, imagina un sentido posterior a todo» (1990, p. 33).

Esa utopía mucho tiene que ver con un lenguaje carente o excedido de sentido, pero también que no comunica, que simplemente existe para ejercitar la maquinaria humana de escritura y de lectura, un lenguaje para mirar y no para leer, que no modifique a los sujetos porque los sujetos no pueden acceder a él o porque el signo nada tiene que decirles —un «signicidio»—, como ocurre con los parroquianos del ghetto en *El árbol de Saussure. Una utopía*. Mientras que algunos de ellos se colocan en la copa del único árbol de la plaza del ghetto para recibir los rayos del sol (textos legibles, comunicables, interpretables, de tradición cabalística), otros se ubican al pie, en la sombra que da el árbol para cubrirse lo más posible de la luminosidad (textos ilegibles, incommunicables, herméticos, de traición lunática) (2000, p. 19). El lunático es un conspirador: publica sus textos para corroer los cimientos del mercado, para serruchar las raíces de aquel árbol que le da sombra y hacer tambalear a los que se encuentran a gusto en la cima de la copa. Como la de Libertella, las del loco son «una serie de ficciones ilegibles que se tejen *contra* la economía de mercado» (Gallego Cuiñas, 2016, p. 160; el destacado es suyo). El loco y el lunático sabotean dicha economía para que el valor del signo acabe por convertirse algún día en cero (\$0).

La gramática participa de esa toma de posición: o bien está del lado de los que confían fanáticamente en su buen funcionamiento y en su habilidad para transmitir información, aquellos que se fían de su habilidad para domar y mantener seguras las riendas del lenguaje^[8]; o bien, está del lado de aquellos que se corren de la ley y de la norma, de la buena sintaxis y de las frases coherentes y cuidadas, de la defensa de la lengua^[9]. De esta forma, se podría incurrir en una literatura que no fuera, nuevamente, pura repetición de lecturas previas, adoptadas y aceptadas sin más, que no fuera mimesis o copia, que no estuviera supeditada a las normas de la lengua ni del mercado, sino una literatura anecdótica que solo buscara poner en funcionamiento los mecanismos del lenguaje. Desde este punto de vista, Libertella estaría de acuerdo con la definición que Roman Jakobson da sobre la función poética del lenguaje, la cual «*proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*» (Jakobson, 1975, p. 360; el destacado es suyo).

Todas las escrituras se deslizan sobre una cinta etimológica descendente, como en el modelo fordista de producción, en la cual los escritores van corrompiendo su relación con la escritura: «Desde el *pathos* (o carácter) a la *pasión* (o amor apasionado por la materia verbal), después al *padecimiento* (o dificultad y extrañeza en esa relación) y por último a la *patología*, por enfermedad o morbo en la letra» (Libertella, 1990, p. 18; el destacado es suyo). Así, el escritor de carácter (García Márquez) y el literato (Borges) estarían más acá dentro de las normas del mercado —uno puramente narrativo, el otro ilusoriamente literario—; mientras que los patógrafos estarían más allá, sufriendo el contacto con la lengua, señalando insistentemente las cicatrices o los trazos de su enfermedad. Libertella apuesta a la locura (la cual aparece bajo distintas máscaras como la del esquizofrénico, el oligofrénico y el patógrafo) como un método para desestabilizar las relaciones dentro del mercado y el sistema protegido de la lengua^[10]. Es que la lengua, según él, es producto de las fuerzas del mercado sobre los textos y no a la inversa:

... la señal de la cruz del escritor: verticalidad del estilo y horizontalidad de la lengua, los elementos iniciales; el grado cero. De arriba abajo la verticalidad que se hunde en lo personal y secreto del autor. Y de lado a lado horizontal el conjunto de convenciones y formas del mercado aceptado en una época dada (1990, pp. 19-20).

La lengua ya no es solo una convención social, sino la convención social impuesta por el mercado. De allí que se apueste por una escritura psicótica o loca: es imposible salirse del mercado, pero, al menos, se puede escribir por fuera de sus convenios, alegando a una escritura que solo remita al estilo, en la cual «solo se percibe la manifestación de una fuerza ciega que no alcanza a reconocer esa tarea de control (represión) que impone el horizonte de la lengua» (1990, p. 20).

Nuevamente, el loco no busca manifestar nada, no busca comunicar nada, solo poner en funcionamiento los mecanismos de la escritura para que los demás la vean^[11]. Libertella coloca a Jorge Bonino, a Mirtha Dermisache y al último Polaco Goyeneche como tres grandes exponentes de esta corriente o patología mercantil. El primero por crear un teatro didáctico pronunciado en un idiolecto irreconocible; la segunda por armar publicaciones en las que el grafismo es asemántico; y el tercero, por su particular fraseo que transforma las letras de tango en textos ininteligibles. En uno y otro se ponen en juego los límites del mensaje, el desplazamiento de la información que busca transmitirse, pero que solo logra rondar los bordes del signo. Es allí donde nace, para Libertella, la literatura, en los intersticios entre la producción y la comunicación, entre el empleo del signo y los efectos que suscita:

En esa frontera parece constituirse la literatura como operación: comienza por producir enunciados o, en todo caso, se asume como un trabajo que se realiza primariamente en lo lingüístico. La relación entre trabajo y productor, y entre productor y producto lingüístico (eje de la clásica homología del producir) encuentro, además, a la literatura en la situación de comprender las nuevas formas de intercambio y cárcel que ella misma instauró. Esa es, también, la manera que tiene de expandirse y/o escapar de sus límites: pierde un poco su sentido socialmente restringido como práctica, para recuperarse como naturaleza límite de la comunicación. Todo su trabajo está en diferir o toda su diferencia es un trabajo (Libertella, 1990, p. 25).

¿Sería posible, entonces, la existencia de «un castellano que no comunique con las costumbres de consumo; algo que no diga *oferta*» (Libertella, 1990, p. 27)? Sí, efectivamente. Ese sería el caso de un lenguaje que buscara producir un mensaje a partir del reconocimiento de una lengua dada, pero que se construye por las fallas de su comunicación; una elaboración que es individual (idiolecto), pero cuyo modelo es social (sociolecto) y parece transmigrar continuamente a la experiencia literaria, a la función poética del lenguaje.

El lenguaje del loco es una herramienta, si no efectiva, por lo menos resistente a caer en las normas del mercado: «... un signo artesanal y mudo, sorprendido por el hecho de tener contenida —retenida, en silencio— toda una historia de la lengua como comunicación» (1990, p. 32). La escritura patógrafa no deja de ser una mercancía más, pero su lugar dentro de las relaciones comerciales es ambiguo —porque está entre lo textual y lo pictórico— y se ve amenazada por su (i)legibilidad: ¿cómo leerla? ¿Cómo consumirla? ¿Cómo apreciarla? ¿Cómo interpretarla? ¿Colgarla en la pared o ponerla en uno de los anaqueles de la biblioteca?^[12]. Libertella creaba originales de sus obras que solo eran

conocidos por un círculo reducido de allegados y que luego eran destrozados por las convenciones editoriales. Pero, en ese primer momento, la relación entre textualidad y materialidad del libro es de suma importancia para el escritor/artesano^[13]. Aquella lectura primitiva, originaria, sectaria, física, visual y táctil con el original rompe con todas las normas impuestas por el mercado; es su reverso exacto; todo esfuerzo apunta a desbaratar las convenciones comerciales sobre arte y recupera el viejo sueño de las vanguardias: la unión del arte con la experiencia personal^[14]. El espectador se convierte en la nueva justificación de la obra de arte, pero no para interpretarla, sino para devolverle su vacío, su carencia de función^[15]. La escritura ilegible o lo es todo o no es nada, encierra en sí todos los sentidos —convirtiéndose en un paseo por todos los predicados posibles— o es un molde vaciado de contenido cultural. El lector recorre esos bordes que son los del mensaje, los del código y los del trazo de la letra, un desplazamiento por las significaciones del producto artístico, una nueva disposición sintáctica propuesta por el artista que se encuentra fuera de sí y del otro —descentrado y doscentrado—.

Como vimos, la locura o el arte hermético es una postura política frente a la escritura, frente a la obra de arte como mercancía y, por lo tanto, frente al mercado:

Lejos de su halo esotérico, la literatura hermética parece también eso: una estrategia y una política del signo por escrito. Grotesco, burla, mimesis, pastiche, fusión del objeto de crítica con los procedimientos de quien critica; contaminación, parodia de la parodia. O bien, «cháchara que, como en la jaula de los loros, se hace cada vez más estridente hasta que nadie escucha ni entiende nada» (Libertella, 1990, p. 50).

Es una postura límite con respecto al sentido, pero también con respecto al cuerpo y a la práctica de escritura. No por eso el loco está por fuera del mercado, sino que inaugura un modo de combate y de resistencia^[16]. Su tradición es la vanguardia; su deseo, el de hallar lo que hay de verdadero en lo literario^[17]. Es por ello que la empresa del artista vanguardista se lee en clave familiar: «El comienzo es ancestral. Vuelve y revuelve aquel mapa, el diagrama de la red de la genealogía de una vieja familia internada» (Libertella, 1990, p. 44). Toda tradición es la historia de un drama familiar, en el cual las ramas se abren incansablemente, los parentescos se van imbricando y las empresas se van agotando. Pero esa tradición no tiene la forma de una línea, sino la de un círculo, en donde el artista se posiciona ya sea más al centro, ya sea más a la periferia, aunque su lugar en el círculo haya sido borroneado^[18]. Como afirma Cedeño,

... el intercambio que convoca el mercado excede, con creces, un simple movimiento entre las clases sociales. Hoy, el mercado, en sus múltiples reconversiones sónicas y materiales, convoca también desplazamientos que in/forman un cambio de lugar dentro del espacio social capaz de alterar los límites y las formas del derecho individual y colectivo de apropiación (2010, p. 73).

Lo único que tiene vedado el artista hermético es la cita de autoridad, como una forma de anclarse al poder, de descansar en las palabras de otros, de pactar con el mercado^[19]. En cambio, prefiere el anagrama o el vagido como formas de privar a la lengua de su contenido, repitiendo con algunas alteraciones y re-produciendo sonidos desarticulados provenientes de la educación que su obsoleta familia le ha

sabido inculcar bien. Cada texto que produce el loco funciona como arma blanca abocada al patricidio.

El mercado sirve al artista vanguardista como mesa de trabajo. Allí puede ver no solo cómo sus obras se desenvuelven en relación con las demás, sino, también, recibir una devolución por parte del público y de sus contemporáneos^[20]. Como sostiene Ana Gallego Cuiñas,

... la estrategia de Libertella para «sobrevivir» en el mercado literario es orientar su escritura «fuera de época», hacerla hermética, derrelicta, no legible, afantasmada, invisible para los que consumen narrativa «transparente» global, apta solo para el mercado de expertos en el arte del coleccionismo, la rareza, la utopía, en la economías del «ghetto» (2016, pp. 156-157).

Pero aún queda por evaluar a otro agente que participa del circuito comercial: el editor. El editor es capitalista, escritor y lector a la vez: capitalista porque es quien financia las obras que serán publicadas bajo su sello, escritor porque escribe su catálogo de obras —aquello con lo que será reconocido en el mercado—, y lector porque lee los gustos y apetitos del mercado^[21]. Al igual que un Cerbero protector del campo cultural, vigila y controla a los escritores dentro del mercado. Como sostiene Cedeño:

Dentro de este amplio contexto, pretendidamente global, los objetos estéticos y culturales no pueden excluir cualquier relación. Justo en el tránsito por la Nación, el Estado, el mercado y la política, se abre todo un conjunto de prácticas, experiencias y significados que, indefectiblemente, dialogan con una producción cultural anclada en las formalizaciones empresariales con pretensiones globales (2010, pp. 73-74).

El editor piensa en términos puramente comerciales. Ya sea al traducir una obra de un idioma a otro o de un idiolecto a la lengua de época; como en el poema de Susana Thénon «Poema con traducción simultánea Español-Español», el editor funciona como un modificador directo —también en el sentido sintáctico del término— del nombre del autor y del nombre de la obra de arte. La publicación de un mismo libro varía de editorial a editorial, llegando a coexistir dos o más variaciones de un mismo texto; lo mismo ocurre con los libros disponibles de un autor en particular: así hay corpus más o menos completos de cada autor según quién posea sus derechos.

CONCLUSIÓN

Toda escritura es una operación crítica con respecto al pasado y al presente, o lo que se mantiene vigente en la actualidad; son escrituras que «tienen alguna relación con algo antiguo o paralelo a lo que se está escribiendo: un modelo-compañero al que hay que copiar, destruir, parecer, alterar, disfrazarse, odiar...» (Libertella, 1990, p. 80). Como afirma Jimena Néspolo, Libertella ha cultivado una programática de la invisibilidad y ha dedicado todos sus esfuerzos en trazar un plan conspirativo y de sabotaje, un manual de supervivencia para aquellos escritores que han sido desentendidos y desatendidos por la industria editorial^[22]. El mercado es solo otro nombre para la tradición, un corte horizontal que atraviesa todos los textos por igual y los nivela sobre la mesa de disección editorial. Estarán aquellos que intenten atentar contra las barras del signo y aquellos que se afiancen a ellas como un náufrago al mástil. Según el trato que

tengan con él será su posicionamiento frente al y dentro del mercado, «el suelo sobre el que caminan las fantasías literarias de cada uno; el espacio donde se juegan los hábitos de sobrevivencia de un texto» (Libertella, 1990, p. 101). Allí es donde se pone en juego el estilo y el destino individual de los escritores, quienes palpan de antemano los espacios que irán a ocupar^[23].

Referencias Bibliográficas

- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Cedeño, J. (2010, nov.-dic.). Literatura y mercado: algunas reflexiones desde América Latina. *Revista Nueva Sociedad*, (230), 72-83.
- Ferro, R. (2016). Presentación de las *Jornadas Libertella/Lamborghini*. En López, S. (ed.). *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 25-28). Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica* (t. 1). Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Gallego Cuiñas, A. (2016). *A contrario sensu* Libertella: una economía arcaica de la ficción. En López, S. (ed.). *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 151-161). Buenos Aires: Corregidor.
- Jakobson, R. (1975). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 374-395). Barcelona: Seix Barral.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Libertella, H. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Libertella, H. (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Ludmer, J. (2006). Literaturas postautónomas. Recuperado el 10 de junio de 2017, desde http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html
- Néspolo, J. (2016). Armadura de fantasmas (instrucciones urgentes para leer lo invisible). En López, S. (ed.). *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 47-53). Buenos Aires: Corregidor.
- Prado, E. (2016). *La construcción de una literatura diferente en la trayectoria literaria (1968-2006) de Héctor Libertella* [tesis doctoral]. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Notas

* Profesor y licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: dhernan_rosain@live.com.ar

[1] «La jerarquización del editor como un agente de definición del concepto de lo literario, la espectacularización del autor en franco detrimento de la literatura, sin olvidar la literaturización de las celebridades del espectáculo, el imperio del diseño gráfico y de la imagen en la estetización del libro, los nuevos criterios mediáticos de la promoción de la lectura (incluso desde las instancias estatales), por ejemplo, les sirven a las políticas de rentabilidad económica y la potencialidad de la venta para, y desde allí, operar un otro espacio de representación y definición de la literatura en el mundo social» (Cedeño, 2010, p. 79).

[2] «Hoy todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Estamos ante el fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y el poder de

definirse y regirse “por sus propias leyes” e instituciones —la crítica, la enseñanza, las academias, el periodismo— que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Es el fin de la autorreferencialidad de la literatura» (Ludmer, 2006).

[3] Las ideas y críticas que Héctor Libertella desarrolla en torno al concepto de *mercado* pueden ser rastreadas a lo largo de toda su obra. Sin embargo, por sus procedimientos de escritura (reescritura, poda, injerto, transmigración, fragmentación y pastiche) también podemos tomar un único libro del autor y hallar, allí, muchos de los enunciados que atraviesan toda su poética. Analizaremos, en esta oportunidad, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987) por ser uno de los primeros ejemplos en los que se desarrolla la noción de mercado y una teoría sobre el mismo, retomando otros de sus textos y términos en el caso de ser necesarios.

[4] En cuanto a este punto, Roberto Ferro destaca un fenómeno particular que ocurre con la obra de autores de la talla de Libertella y Lamborghini: «Los libros de Héctor Libertella y de Osvaldo Lamborghini rara vez forman parte de los catálogos de las librerías y cuando sus nombres aparecen en las pantallas de búsqueda, hay apenas uno o dos títulos disponibles. Esa tensión conflictiva entre la circulación de sus obras y valoración que reciben de críticos y escritores, es uno de los indicios más notables de la puesta en cuestión de los presupuestos que permiten indagar las relaciones entre literatura y mercado o entre divulgación publicitaria y crítica literaria. En una época en la que son dominantes las estrategias de posicionamiento del libro como un producto orientado hacia un mercado de consumidores a tal punto que si a mediados de los sesenta se pensó que había llegado “la hora del lector”, destacando el rol decisivo de su participación en la construcción de los valores literarios; en la actualidad predomina otra concepción que, por contraste, se podría denominar “la hora del cliente”. Libertella y Lamborghini se sitúan en las antípodas de esa concepción» (2016, pp. 26-27).

[5] «Espejeo y oscilar de artesanía e industria, o de valores de uso y valores de cambio que, cuando se trata de literatura, hacen patente el fenómeno de toda vanguardia en su doble vertiente. O, aquí: el mercado *explica* a las vanguardias mejor que las ideologías y creencias que estas simulen asumir. En todo caso la forma íntima latinoamericana y la forma internacionalista apenas si son expresiones acuñadas por haber aceptado la vida que les impone ese mercado» (Libertella, 2008, p. 37; el destacado es suyo).

[6] «¿El escritor loco se descentra o se doscentra? ¿Cómo funcionan las formas de esa geometría haciendo eco en las formas de su retórica? ¿Y cómo se comportará ese universo de signos en relación con el mercado y/o las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica?; cuando uno habla en dos. En su momento constitutivo o genético, ¿no habrá sido la antigua escritura hermética (la egipcia) un modo político de organizarse para pasar un mensaje clandestino y sobrevivir? ¿O no habrá sido, acaso, el deseo compulsivo de diferir a ultranza de las costumbres generales de su tiempo, para poder definir los límites de su propia censura? O sea, entonces: una emanación o un derivado de esas costumbres y, por lo tanto, su Espejo» (Libertella, 1990, p. 13).

[7] «Otra vez: en toda obra (de vanguardia o no) puede leerse primariamente esto: una apuesta marcada en la mesa de intercambios; los propios textos *son* esa marca, y quedarán expuestos en primer plano como distintos intereses mercadológicos a los cuales se les puede diagramar un destino y una filiación precisos. También la propuesta, cinta de Moebius, busca verse en esta lectura del otro lado: empezada desde la materialidad del mercado para focalizar mejor las fantasías y los apetitos ideológicos que (se) arman (en) todo trabajo poético, y para llegar por último al propio trabajo sin excluirle su combinatoria inconsciente y hasta su “misterio” natural» (Libertella, 2008, p. 38; el destacado es suyo).

[8] «Ahí está la gramática que se aprendió en la escuela: sujeto-verbo-predicado. ¿Quién podría sentirse seguro en esa cadena, salvo que sea un escolar desprotegido? A lo largo de esa línea siempre aparecen accidentes gramaticales y cortes, cualquiera puede perder los eslabones (los estribos) y terminar predicado por varios elementos que lo modifican. Si hubiera más de un verbo que determina al que escribe, él siempre debería cumplir, entonces, *más de una peripecia en un mismo lugar*. El sujeto en literatura simula ser eso: un espía: lo que se distribuye y superpone por todos lados, incluso en los huecos o silencios» (Libertella, 1990, p. 16; el destacado es suyo).

[9] «Metonimia sería, ahora, también ese desliz de la Ley: como un ir dejando aceite-sentido a medida que se escribe o se resbala por la correosa sustancia llamada sintaxis. Y si alguien sabe resbalar o patinar allí, en esa pista de linotipo, entonces, la Historia —o las historias particulares que circulan por una narración— no están antes de la literatura: no serán ideas previas que se llevan al papel. Al revés, parecen el resultado natural de una combinatoria lingüística que el escritor inventa por nada, solo para poner en marcha la máquina de las asociaciones escritas. En esta obsesión de exprimirle anécdota a las puras letras —y no a una imaginación que es previa al texto— ¿qué tipo de locura estará en juego?» (Libertella, 1990, p. 17; el destacado es suyo).

[10] «[Los patógrafos] sí no leen Obras Completas, sino efectos parciales. En esos efectos están contenidas infinitas posibilidades (tal vez las más ricas, las más extrañas). Allí hay un yacimiento increíble para la ficción, que justamente siempre quiere ser lo creíble; lo verosímil. Algo hay, allí que durante mucho tiempo no fue escuchado por los escritores “cuerdos”, y que por eso mismo —por no haber sido atado con cuerda, precisamente porque no se le hizo el nudo— se quedó dormido en los depósitos de la lengua» (Libertella, 1990, p. 19).

[11] «¿Son meros manifestantes? ¿Caminan en redondo alrededor del templo (digo, del texto) y no saben cómo entrar en él para ejercer diálogo?» (Libertella, 1990, p. 21).

[12] «Este producto, tan mudo como la huella o los ecos de los dibujos de las cuevas de Altamira que alguien mira absorto a lo alto de una bóveda en un museo de Madrid, hoy, traducido a mercado, es una simple mercadería. Como mercadería de una comunidad lingüística acostumbrada a dividir pintura de literatura, ahora se propone como el mensaje ambiguo que nadie sabe de qué lado consumir» (Libertella, 1990, p. 32).

[13] «En la segunda mitad de los ‘70, Libertella comenzó a fabricar originales con la misma dedicación con la que había realizado aquellos dos títulos iniciales. La materialidad artesanal de esos originales, que ya no abandonaría, se determinó en tapa y contratapa de cartulina blanca con solapa, que contenían hojas mecanografiadas o fotocopias tamaño carta, atravesadas con un broche laminado de acero. Para ese modelo de original, Libertella se inspiró en los originales de su amigo, el cubano, entonces residente en Nueva York, José Kozer [...]. De cada uno de esos originales, Libertella realizaba un número limitado de copias para distribuir en el *ghetto*» (Cippolini, 2016, p. 76).

[14] «[La vanguardia] es una expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos. [...]. La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte» (Bürger, 2000, pp. 135-136).

[15] «Pero si lo concreto es lo que ofrece resistencia al sentido, el trabajo de los grafismos será entonces la opinión que de nosotros, lectores, tiene la materia escrita neutra, concreta. Enfrentado al grafismo, el mirón es ahora el espectáculo de lo que busca hacerse incrédulo un camino. [...]. ¿O se trata de ver ese garabato que es el lector equipándose, protegiéndose con el ceremonial del sentido ante la contemplación de estos moldes vacíos de cultura? Es la sensación de felicidad que deja, también, este tipo de trabajo: la del agotamiento; no hay lugar para que el sano sentido descanse (la utopía agota)» (Libertella, 1990, p. 33).

[16] «La conquista epistemológica y política de la diferencia cultural por parte de la racionalidad postmoderna acentúa y, por lo tanto, extiende los fines políticos a la ética, a la cultura, a la literatura, al arte... pero tal redistribución discursiva —que es, también, un ejercicio de poder— exige en modo alguno una sobredeterminación de la estética y la literatura por la política, aun cuando las demandas en este sentido se hayan acentuado en las últimas décadas. Más bien requiere una fuerte interrogación sobre la estética —en tanto concepto y práctica cultural— dentro de la estetización/espectacularización generalizada del mundo que agencia el mercado global en sus diversos registros de inscripción y, también, dentro de la esfera pública, considerando sus diversos actores» (Cedeño, 2010, p. 82).

[17] «La vanguardia también se aloja en ese deseo: es como el retrato de una muy vieja familia. Se trata de un diagrama que tal vez sí tal vez no coincida con la realidad, pero que puede coincidir con lo real o lo verdadero de la literatura. Como si fuera un mapa donde el lector ancestral viene

bajando bruscamente desde el macizo Corpus Hermeticum y este se le derramara, de pronto, hoy, en una multitud de formas que se confunden en distintas redes botánicas: desde el arcaísmo al hipergongorismo, del grafismo al concretismo, del grotesco a los idiolectos, del pastiche Siglo de Oro español, al filosurrealismo y, por último, a la ficción teórica» (Libertella, 1990, p. 40).

[18] «El tipo vanguardista sí parece perdido en el papel: es una cosa como un muñeco ciego de letras; no desliza ninguna opinión en sus escritos porque se borró. Habla desde ningún lugar porque simplemente tachó el centro, y en eso mismo instala la posibilidad de una nueva lírica, o la recuperación de la lírica, a secas: la del escritor suspendido, exonerado o echado momentáneamente hasta de la caja negra de su propio trabajo» (Libertella, 1990, p. 42).

[19]«[...] allí donde literatos y hombres públicos se colocan la palabra petrificada de sus predecesores, como una prótesis, para acceder al poder. Esta forma social, que lleva a una forma de censura incorporada, muestra, por fin, en literatura, el carácter límite de un tipo de trabajo emprendido por ciertos practicantes. [...]. El escritor, aquí, ya no es contestatario ni admite como estrategia la denuncia individual o la protesta. Solo propone un trabajo que se dejó contaminar por los discursos vacíos del Poder allá (“un hacer suya la voz del enemigo: internalizarla”), que los repite intrigado y que, dejando a su vez que lo repitan, termina por hacerse él un intrigante: se socializa, “canta en coro”. El hablante individual remite, ahora, a la situación de la mayoría de los ciudadanos amenazados de dictadura lingüística en el Sur. Su trabajo se va haciendo una matriz o maqueta; la función del lenguaje parece cada vez más social, crítica» (Libertella, 1990, p. 49).

[20] «... la comunidad como conjunto —la bienhablante, la bienescribiente— suele condenar a las vanguardias a una pena capital: les dicta silenciosamente la muerte lingüística; y ellas aceptan, ágrafas, ese dictamen. Pero, para alterar por fin esos roles, sería lo mismo hacer el juego de las sustituciones y traslados y reemplazar, entonces, *vanguardia por literatura pura; mercado por laboratorio de las formas; molde tipográfico por modelo* de todas las operaciones, incluso sociales; *literatura pura por mezcla y mezcla*, a su vez, por *transdisciplina; palabras por cosas y red hermética* por algo que puede caer muy bien en el molde vacío de la literatura de hoy» (Libertella, 1990, pp. 43-44; el destacado es suyo).

[21]«Si alguien lee de antemano el catálogo del editor que lo ha contratado, entonces la obra que recibe para traducir ya no será la misma que él había leído. Hay un nuevo contrato (intertexto), como una inteligencia previa y común; un pacto que se establece con esa obra previa del editor. Y es posible que ese pacto organice el tipo de traducción: el campo-léxico, la manera de bajar de un estilo sublime a un tono grave, o al revés; la sintaxis, en fin, el arte de disponer del lector o el cliente» (Libertella, 1990, p. 66).

[22]«Frente a la lógica maniática del capitalismo cultural, que necesita impulsar con incesancia la novedad y su promesa de satisfacción en el consumo, frente a los veloces modos en que lo efímero o perecedero de una época se disfraza y muta con “éxito” desperejo pero siempre con impecable constancia, estos escritores postulan en y desde sus obras una programática de la invisibilidad, eso que existe y ha de existir siempre precisamente porque no está ni estuvo ahí» (Néspolo, 2016, p. 48).

[23]«Ahora no sería imposible pensar un laboratorio donde las escrituras se programen para editoriales específicas. Unas, literarias, le dispensan al libro su vida de orgullo; otras, comerciales, le prometen una amplia difusión y una gran soledad, y otras más, marginales, le aseguran el afecto del pequeño grupo. Son destinos deseados en el mercado: el laboratorio debería saber leerlos para darle algún destino a sus practicantes, si no sabe qué hacer con ellos» (Libertella, 1990, pp. 101-102).