

**“Interpelaciones y legados de la autobiografía colectiva en la literatura argentina.  
Experimentación, transbiografía, efectos y huellas de la vanguardia”**

**Anahi Rocio Pochettino  
Universidad Nacional de Córdoba – CONICET**

**1. Autobiografías que derrocan “la estabilidad de cada uno en su yo”**

Diversas concepciones de lo autobiográfico conducen su lectura hacia la problematización de la imagen del yo como una construcción atravesada por tensiones y conflictos que involucran procedimientos pictóricos, especulares o fotográficos. El problema se constituye, en algunos casos como discusión sobre el autorretrato y los procedimientos que componen la conflictividad de la imagen del escritor, pero en otros se formula como una apuesta crítica comprometida por interpelar categorías de lo autobiográfico y sus modalidades de lectura, en particular para la literatura argentina.

Karl Weintraub (1991 [1975]) vincula por oposición autobiografía y autorretrato. Considera a la primera como realidad ‘experimentada’, refiriéndose con ello a experimentaciones concretas de la vida de un hombre, y reconociendo como su función la comprensión de la vida como proceso; mientras que el autorretrato tiene por objeto el autodescubrimiento y la autoafirmación a través de un retrato fijo o estático. En la concepción de este autor, la ‘experiencia vital’ aparece en un orden de determinación de modo que el autorretrato literario emerge no sólo como ‘producto’ de hechos externos a la literatura, sino también que la discusión de lo autobiográfico se limita a una taxativa oposición al discurso ficcional. Por otra parte, está la caracterización de Michel Beaujour (1980) del ‘autorretrato’, que lo define como un ‘objet trouvé’, al cual el escritor le confiere una finalidad de ‘autorretrato-en-curso-de elaboración’, tratando con ello oscilaciones entre la generalidad y la particularidad que se construye en torno a una estructura ausente.

En el ámbito de la crítica literaria argentina, Enrique Pezzoni desarrolló una productiva hipótesis acerca de la autobiografía como forma privilegiada para pensar la literatura y los autores literarios a partir de su trabajo sobre Borges. En “Fervor de Buenos Aires: Autobiografía y Autorretrato” ([1985]2009) Pezzoni observaba que el “yo” es atravesado por tensiones, configurándose vacilante, contradictorio, ambiguo; al tiempo que se construye en relación igualmente conflictiva con un espacio: la ciudad –y en el caso de Borges, más particularmente el arrabal-. Con esta lectura, Pezzoni sostiene el pasaje desde la autobiografía al autorretrato, como el modo en que se lleva a cabo el “*empeño del Yo que se sabe simulacro pero persiste en él creando el espacio donde manifestarse. [...] El único lugar, el único cuerpo en que encarna el Yo autorretratado es el texto que compone la imagen analógica*” (Pezzoni 2009:95).

Para el caso particular de Macedonio Fernández, María Elena Legaz propone la noción de “*retratos del pensar*” para leer con ella el procedimiento de la pose, el cual incluye los modelos “*a vivir dentro del instante*” (Legaz 2000:224), y donde el yo aparece como una figura velada o “*desde la niebla*”. Un análisis pormenorizado de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*, en lo que respecta particularmente a los textos relacionados con la autobiografía, problematiza los modos en que Macedonio ha desmitificado las categorías que parecían sostener a la autobiografía desde su concepción canónica, y cómo a través de la parodia se ha jaqueado toda ilusión de referencialidad, visibilizando la complejidad y puesta en crisis de todo realismo.

Las propuestas de lectura de Pezzoni y de Legaz, apuntan a la construcción misma del texto mediante diversos procedimientos a través de los cuales el autorretrato se constituye como espacio de tensiones, y donde lo autobiográfico devenido autorretrato opera demarcando la conflictividad de un yo que se declara inexistente e inspirador de utopías al tiempo que es implacablemente real y de una realidad ajena al sujeto mismo que lo enuncia y lo desmiente. De esta manera, el autorretrato se halla vinculado a concepciones de la utopía que comprenden una construcción de los lugares de lo retratado como retirados o desprendidos de todo referente 'real' o accesible al tiempo que el único lugar y el único cuerpo en que encarna el yo autorretratado es el texto con los procedimientos que lo construyen. Esta concepción permite introducir la búsqueda de Libertella, en la cual se articulan conflictivamente el relato autobiográfico con una metalectura que lo cuestiona, como un laboratorio donde el legado macedoniano de la pose, la puesta en crisis del yo, y la utopía del intercambio entre autor-lector, permiten avanzar sobre la obra de Libertella haciendo legible un diálogo entre estas autobiografías no sólo en tanto modos de creación de un referente, sino particularmente en los modos en que se construye la relación con el lector para que éste interpele el referente creado.

En "Pathos y mirada" de *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000), Libertella propone en el *entre* de la teoría y la ficción (la ficción teórica), un modo de interpelar el autorretrato en el sentido en que Pezzoni lee al Borges que compone su yo atravesado por el arrabal. El modelo de Libertella es Wassily Kandinsky, quien se negó a pintar su autorretrato, y sosteniendo que "*el cuerpo es una ficción irrepresentable*" (Libertella 2000:89), dibujó incansablemente su aldea hasta que el cuadro se fue volviendo un lienzo abstracto, por privación y ausencia. Libertella vuelve sobre el lienzo para interpelar la perspectiva de un yo *in absentia*: "*¿Cuál será la mirada del pintor abstracto?*" (Libertella 2000:90). Un yo que no está en el autorretrato lo obliga, siguiendo a Winfried Hassler (Hassler 1997, en Libertella 2000) a interrogar a la ausencia de signo como una forma -a la inversa- de que el *yo que allí no está* sea más concreto.

## 2. Procedimientos para la invención de lo autobiográfico

En la experimentación autobiográfica de Macedonio Fernández, la cuestión del aniversario pone en escena una discusión respecto de concepciones canónicas de lo autobiográfico, del ejercicio de la datación y la construcción racional de una temporalidad. Recienvenido comenta cómo se vio sujeto a la imposición de una fecha: "*La elección de un día invariable de cumpleaños me ha permitido conocerlo tan bien que aun con los ojos vendados cumpliría mi aniversario*" (Fernández 2007:29), y confiesa que por su propia decisión no continuaría sometido a tal invariabilidad año tras año. Con esto se visibiliza el deseo de sortear las exigencias del realismo, y de apuntar la necesidad de revisar la relación entre las nociones de tiempo y narración, de personaje y temporalidad. Cuando el autor, explícitamente se dirige al lector para referirse a la velocidad que está alcanzando el relato y cómo este acostumbra con su ritmo al lector, propone implícitamente una detención, una incomodidad. La anécdota por la cual el yo dice haber cambiado la fecha de su cumpleaños, es interferida por la descripción de los procedimientos a través de los cuales conseguir la variación. El yo introduce en la continuidad del relato, una lectura que lo interpela: ¿cómo extrañar la invariabilidad?, ¿cómo transgredir una norma?, ¿cómo hacer una autobiografía que suspenda las expectativas? Recienvenido pone en crisis idea de invariabilidad de la fecha de cumpleaños, con lo que demuestra la capacidad performativa de un yo que se inventa a sí mismo. Esta idea se ratifica en la "Pose N° 1" de *Continuidad de la Nada*, cuando amonesta a la autobiografía como "*la forma más embustera de arte que se conoce*" (Fernández 2007:83) y pretende modificar el año de su natalicio. El extrañamiento deviene invención de sí, y la afirmación "*El Universo o Realidad y yo nacimos en 1 de junio de 1874*" (ídem) expresa no una mera coincidencia o sincronización, sino una teoría de lo autobiográfico en tanto relato que construye al referente: "*por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros*" (ídem). No puede haber mundo antes de ese 1 de

junio” como no puede *haber yo* antes de su escritura. Se escribe yo y en ese acto se funda el Universo: nace de su narración deviniendo ficción de una firma que gracias a la iteración se da lugar a sí misma.

La datación que oficia como una forma de la firma autobiográfica, remite en Libertella a un procedimiento sostenido a través de sus obras: desde *El camino de los hiperbóreos* en 1968, cuando a modo de collage introduce en el texto un almanaque de “*Agosto de 1967*” donde los días tachados llegan al presente 24; o en *Diario de la rabia* de 2006, cuando titula “*Agosto 24. El ascenso en la pirámide económica*” a uno de sus capítulos. Pero en “Nueva Carta a Don Lorenzo García Vega” en *La arquitectura del fantasma*, la datación (“*Buenos Aires, 24 de agosto de 2004*”, Libertella 2006:75) descubre un interrogante respecto de una teoría de la firma autobiográfica que bien traba una conversación con Macedonio, en tanto ambos interpelan al yo que habla en el texto respecto de una temporalidad siempre en diferimiento. Como compañeras en el problema, las obras de Macedonio y Libertella pueden ser discutidas a través de la lectura derrideana acerca de las razones por las cuales “*la firma inventa al signatario*” (Derrida 2009:17).

La datación en Libertella funciona como un punto desquiciado respecto del yo: “*Hoy es el día exacto de mi cumpleaños, y no sé si estoy atrás o delante de lo que escribo*” (Libertella 2006:75). Con Derrida se puede leer en la vacilación libertelliana la inadecuación de un presente a sí mismo, la implicancia de una huella y cómo la firma se da un nombre. Esto está fundado en lo que el filósofo habría de indagar respecto a la reproductibilidad de la firma en “Firma, acontecimiento, contexto” (1971), donde analizaba al autor firmante, las enunciaciones escritas o ‘inscripciones’ en relación con lo presente y la fuente. La firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario, pero al mismo tiempo “*señala y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía una ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento*” (Derrida 1971: 24). La originalidad de todas las rúbricas se encuentra precisamente en este mantenimiento, en el hecho de que éste se inscribe –“*prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de la firma*” (idem)-, esto es, la reproductibilidad del acontecimiento. La firma, para poder ser legible debe asumir las formas de la iterabilidad, desprenderse de la intención presente y singular de su producción, y con esto, con el desajuste temporal implicado en ello, un presente inadecuado a sí mismo, la firma “*se abre un crédito, su propio crédito, de sí misma a sí misma [...]*” (Derrida 2009: 18), como acto o golpe de fuerza, de escritura, fun(dándole) lugar. Fundar una firma en la datación del propio aniversario, tiene el valor de emprender el trabajo arquitectónico de la autobiografía: dar un lugar, hacer (el) presente, hacer el útopos-autobiográfico.

En el caso de Macedonio, cuando en “Pose n° 3” el yo atiende a su propio retrato para interpelar su “parecido”, este asume el mismo reto que supone el “efecto firma”: cómo lograr la iterabilidad del retrato, la fidelidad respecto del propio rostro cuando este ha sido inventado. Si sólo abriendo lugar a la propia imagen es que el yo se da un lugar en la autobiografía, entonces por qué buscar esa imagen en la realidad si la autobiografía es un arte de la invención. En esta oportunidad, Recienvenido refiere cómo ha trabajado durante años para parecerse al retrato, encontrando imposible la tarea, debiendo entonces a proceder a su ocultamiento, renunciando a parecerse a la imagen creada: “*A aquella fotografía y esta biografía se debe mi constante estar a domicilio. (Pues el haber dejado las llaves en el otro pantalón es para cuando uno se queda afuera de la casa.) Y las fotografías fieles a otra cara no hacen infiel a sí misma a la nuestra*” (Fernández 2007:88). Nuevamente, el recurso al paréntesis, que en este caso media entre el desenlace de su problema y una reflexión que se pliega sobre la propia autobiografía, opera como elemento que visibiliza la irrupción de la Nada en el lector. En el pie de página que acompaña al paréntesis, se dirige a este a los fines de alivianar el ahogo que puede estarle produciendo, pero en realidad lo obliga a partir desde la interferencia en la continuidad, hacia

afuera del texto: “¿Adiós, lector, no te acompaño a la puerta porque ¿quién va a salir a la calle para desmentir retratos y biografías propios?” (Fernández 2007:88). Recienvenido se guarda de la realidad, porque su razón autobiográfica, aquella destinada a “convencer por arte, no por verdad” (Fernández 2010:73), está orientada por una teoría del arte que postula: “El Arte empieza sólo al otro lado de la veracidad, justa laboriosidad de la ciencia e intruso desgarrado en arte” (Fernández 2010:127). La autobiografía macedoniana participa de una búsqueda que no deja de interpelar la relación arte y vida, arte y verdad, con lo cual dialoga con la propuesta que se ensaya para la novela: “la verdad de vida, la copia de vida, es mi abominación [...]” (Fernández 2010:44), apostándolo todo a que “la invención, no la copia de realidad, es la verdad en Arte” (Fernández 2010:75).

El legado de la teoría macedoniana, obliga a la autobiografía a leerse a sí misma reconociéndose invención. Por ello, cuando en “Una triste historia de amor”, en *La arquitectura del fantasma* Libertella se refiere a la propia familia, se encarga no sólo de describir la propia constitución familiar sino que de manera crítica opera sobre el retrato detallando los procedimientos que ha utilizado para construirla. Ante la serie de interrogantes que en *El paseo internacional del perverso* (1990) el yo asume: “¿Qué soy allí: el padre de un hijo que consuela a su abuelo? ¿El nieto que se duerme con un biberón de papá? ¿El ahogado de todos?” (Libertella 1990, citado en 2006:80), este no sólo desquicia la propia genealogía, sino que desde allí –aunque no reconociéndose origen de nada- promete la figura de un *bebé viejo* que asumirá en diferentes momentos. De esta forma no sólo se encarga de montar una “buena puesta en abismo de la noción de identidad en la familia” (Libertella 2006:30), sino también de cifrar la obsesión de rescritura del propio texto, de la propia autobiografía, considerándola ‘una’ posibilidad en la escritura. Tal como versa el título, es *una autobiografía* y por tanto, una escritura que puede asumir versiones, ser continuada, corregida, ampliada, recortada, reescrita. El texto se pliega sobre sí mismo revelando el esfuerzo por construir una historia recurriendo únicamente al género masculino, forzando gramaticalmente al texto en una tarea de rescritura: “Me resulta inexplicable que *El paseo internacional del perverso* se desarrolle sólo en patrilinea: abuelo, padre, hijo y nieto fundidos en una misma entidad narrativa, como reflejos de un mismo prisma. Uno cualquiera le ordena a otro: ‘Escribí nuestra novela familiar, pero hacelo a puro lengüetazo macho’” (Libertella 2006:78-79). La destinación, modo de concientizar el artificio, está interpelada por el conflicto de operar con ‘versiones’ o ‘(per)versiones’ de la escritura, en el sentido que Libertella le otorga al término: “perverso significa: vaciado de una cosa” (Libertella 2011:21). La (per)versión libertelliana, forma-otra del *horror vacui* caro al barroco, vuelve legible la operatoria arquitectónica de un yo construido por la rescritura: “[...] en los buenos viejos tiempos yo jugaba con la idea neobarroca de la ausencia de origen. ‘Todo es traducción de traducciones’. Pero ahora que por primera vez pienso en estas cosas y las escribo, no sé por qué lloro” (Libertella 2006:78).

En varias de las cartas dirigidas a Lorenzo García Vega, el yo insiste con esta imagen, suerte de *aleph* familiar, por el cual se construye como un “bebé viejo” a orillas de una “laguna mental” en una escena de temporalidad desquiciada. Un epígrafe versa: “Pensá en la muerte como un acontecimiento retrospectivo. Esa manera de irle pidiendo cosas al futuro para devolvérselas, al final, intactas. Como si uno no hubiera vivido” (Libertella 2006:7 el subrayado es mío). En la primera de las cartas, el *como-si* funciona respecto de lo fantasmático de la vida, es una clave de una autobiografía que permite leer la insistencia de la figura del bebé o del fantasma *como si* fuera la de Libertella, y leer la laguna mental no sólo *como si* fuera la de Guaminí, sino como otra forma del olvido y la borradura de sí, modo de la auto-disolución o de la desaparición del autor vuelto un fantasma. El autor se convierte, en los términos de Macedonio, en “la influyente actuación de un personaje por ausencia” (Fernández 2010:74). Así, Libertella ofrece una autobiografía dislocada de su propio tiempo, volviéndose contemporánea de un pasado, atravesada por el *out-of-joint* (Derrida 1995), de una temporalidad puesta en crisis, retratándose en el desquicie del *como-si* que es aquí un jaque al realismo: *como*

si fuera un bebé, o un viejo con el cuerpo blanco de sal, *como si* estos fueran momias, *como si* las momias fueran el cuerpo sustraído del tiempo: “*Y como soy un bebé, me cantan suavemente una canción de cuna que dice algo así: No llegó el Pasado / hasta Hoy / ni llegó / aun a todavía*” (Libertella 2006:10). Y de esta forma, trabando una cadena de valores destinadas al sin sentido, Libertella vuelve sobre esta figura en reiteradas ocasiones a lo largo de su obra, como forma tal vez de vaciarla por completo, evidenciando en ella el sin sentido del Yo (homogéneo, estabilizado, monolítico). En “Conejo, serpiente” de *A la santidad del jugador de juegos de azar* (2011), narra la biografía del escritor nonato:

Ahora tiene una premonición. Sospecha que su vida será una vida hologramática. Su cordón umbilical es como un resorte: a medida que se estira, el nonato que es él va pasando a púber, después a adolescente, después a adulto y al final a viejo. Pero si suelta el resorte todo vuelve instantáneamente a placenta.

Cuando sea un demente senil, sus recuerdos más vívidos serán los de esta infancia. Y de esta infancia sólo quedará el recuerdo de un chico pujando para salir del vientre. Por el momento es toda su autobiografía. (Libertella 2011:90)

Cifrado en el momento del nacimiento, todos los tiempos convergen para interpelar al sujeto. Libertella recupera una imagen del film *2001, Odisea del espacio*, en la cual el capitán de la nave deviene un bebé y el mundo que lo rodea se convierte pronto en la bolsa de líquido amniótico, envolviéndolo y envolviendo la pantalla. Y la reescribe, en “James Cook” (2011) en la figura del capitán del barco que acusa a una laguna mental el olvido de todo, incluso la propia disolución, volviéndose a los ochenta años un bebé con biberón de alcohol.

Es posible que la imagen descrita esté atravesada por las formas del “tiempo del ensueño” macedoniano. En *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, se refiere a la Realidad y el Ensueño a través de la inversión por la cual ocurre que en aquella “*sus lluvias mojan*” (Fernández 2007b:327) mientras que en este “*las mojaduras llueven*” (idem). Macedonio considera desde una perspectiva idealista, “estados de la sensibilidad” los cuales no se dan en el cuerpo, sino que la sensibilidad es imagen del cuerpo en el cerebro. Los dos estados del ser son la Afección y las representaciones, que se hallan tanto en el sueño como en la vigilia. Lo que difiere a uno de otra es la causalidad, por ello es que para Macedonio debe ser anulada a los fines de una completa negación del yo, de la externalidad física, del espacio y el tiempo. Lo que se quiere conseguir es allanar el mundo exterior y ganar el ensueño, la *todoposibilidad* del deseo mediante el “dormir con los ojos abiertos”. En “Pose n° 2”, en *Continuación de la nada*, esta cuestión parece estar bocetada cuando refiriéndose a un procedimiento para calcular la edad de una persona, lo que se hace es apuntar a una concepción metafísica del tiempo:

Por el momento no tengo más que cincuenta años, lo que no es mucho, si se tiene en cuenta mi primera fecha. Contando los que viviré todavía algunos me dan sesenta; descontando lo dormido con los ojos abiertos (he leído tanto, se hace tanta política en mi país, hay tantos vegetalistas, moralistas, salvacionistas, tantas estatuas de hombres abnegados, tantas hondas y agudas sentencias jurídicas con “acopio de doctrina” acerca de si los pasadores de las ventanas debe reponerlos el propietario o el locatario, tantos mártires de la obra pedagógica, tantos centenarios de hombres ilustres a causa de que cada uno de ellos tuvo su respectivo nacimiento, fecha que se soporta cada año por impulsión aniversario, tantos conferencistas y concertistas, tantos discursos de “piedra fundamental” de inauguración”), me atengo, por contradecirlos, a cuarenta” (85).

El paréntesis opera como modo de discontinuar el conteo, de introducir una cuantiosa enumeración, al tiempo que deja en suspenso al lector para enfrentarlo a que el sistema creado para interpelar la edad no es otra cosa que una introducción a su metafísica del tiempo. Macedonio propone para considerar la temporalidad en la autobiografía, la consideración del tiempo del “dormir con los ojos abiertos”, es decir, de hacerle ver al lector la posibilidad de una forma de alcanzar la negación del sí mismo a través del ensueño.

### 3. Hacia la polifonía

En *La arquitectura del fantasma*, Libertella relata la génesis de lo que llamará la *escritura transbiográfica*: “*A principios de los setenta –creo haberlo dicho- no tenía nada que hacer, así que se me ocurrió organizar todos sus libros. Se trataba de producir por lo menos dos obras de cada uno de cuatro o cinco escritores de ficción e inventarles un grupo de críticos de distintos países y lenguas que se dedicarían a esas obras [...]*” (Libertella 2006:21).

La *transbiografía* libertelliana, encuentra como antecedentes más próximos la apropiación del psicoanálisis lacaniano efectuada por Literal (1973 – 1977), una interpelación respecto del neobarroco, y la concepción de que “*para cuestionar la realidad en un texto es preciso comenzar por eliminar la prepotencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue*” (Libertella 2002: 24). En este sentido, sentencia en la última de las cartas dirigidas a Lorenzo García Vega: “*mejor dejar la autobiografía y dedicarse a la ficción, de verdad (a la ficción de verdad). El imaginario es lo único real del texto me decía Francois Wahl en un congreso en Brasilia. A ese real me debo, y todo el resto es realidad*” (Libertella 2006:105). Se trata de una invitación compleja si se tiene en cuenta que ‘su’ autobiografía es precisamente el lugar donde se celebra la tensión entre concepciones de “lo real” y “la ficción”, interpelando teorías canónicas de la autobiografía que han sostenido relaciones de identidad entre Autor y autobiografiado. Libertella interroga a la autobiografía en tanto utopía del texto y en tanto operación colectiva. Por ello permanece problematizando respecto de las figuras de Autor y el problema de la otredad en la escritura autobiográfica, volviendo insistentemente a las formas de lo dialógico que atraviesan la escritura:

No sé a qué otras disciplinas deberían recurrir la semiótica y la teoría del sujeto para explicar ese fenómeno colectivo que se había vuelto libro. Pero una duda ancestral y griega me apoyaba: ¿existió acaso el autor si estudiamos con lupa la cuestión homérica? Esto me remitía directamente al problema del Otro, uno de los sofisticados interlocutores del psicoanálisis: ése que habla calladamente en los capítulos de un libro colectivo, polifónico (Libertella 2006:22-23).

Ahora bien, la polifonía en clave bajtiniana, es comprendida como una pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la combinación de estas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Todo personaje en la novela polifónica se comporta como una autoridad ideológica, siendo siempre independiente, lo que implica que no es comprendido como objeto de la visión artística y discursiva del autor. No es ni portavoz del autor, ni está sometido a su imagen objetivada, percibiéndose su pensamiento, en cambio, como posición individual. La expresión bajtiniana “*con los héroes se polemiza*” (Bajtin [1978]1993:21), explica la ruptura monológica de la novela: el héroe como persona libre capaz de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponersele. Libertella se apropia de un horizonte de legibilidad que le ofrece la teoría bajtiniana para ensayar formas de polifonía con las cuales

fundamentar la promesa de un diálogo inconcluso, abierto e interminable (Bajtin [1978]1993; [1979]2008):

El impulso central no era crear frívolamente apócrifos (cosa ya muy abusada en la literatura) sino ejecutar una polifonía: voces que simultáneamente concurrieran a la polifonía: voces que simultáneamente concurrieran a la mirada sobre un arte y un mundo donde el signo tiende a la desaparición. Un posmundo leído por una tribu internacional que se canjea sus trabajos y va armando otra lectura de la cosa (Libertella 2006:22).

Este particular proyecto polifónico visibiliza la *tribu* y el intercambio como dos elementos que constituyen el imaginario libertelliano en diálogo con la antropología estructuralista. Una cita de Claud Lévi-Strauss permite imaginar el espacio de intercambios que Libertella reconoce como forma de textualidad colectiva: “*Para ser Alguien, en aquella tribu todos hablan al mismo tiempo y se canjean unos por otros. Ahí el que calla y no se canjea es Nadie*” (Libertella 2006:23). Lo que Libertella lee con esto es la posibilidad de hacer del sistema –y con ello decimos el sistema literario- un lugar donde las relaciones sincrónicas y diacrónicas, lo que está en presencia y ausencia, puedan ser puestas en la arena del conflictivo diálogo. Esto es, que la polifonía de su proyecto no sólo visibilice el diálogo con los que están (la tribu *in praesentia*) sino con aquellos ausentes o aquello ausentado en los presentes (la tribu *in absentia*): interpelar una tradición-que-no-está, interpelar lo que no se lee de un autor como sus transgresiones o cómo éstas se volvieron un espacio de guarida (Pezioni [1970] 1990:23).

#### 4. El lector

En “A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta”, en *Museo de la Novela de la Eterna* (2010), Macedonio introduce a modo de didascalia algunas observaciones respecto de los *lectores salteados* o *lectores inseguidos*. Como quien da indicaciones escénicas para lo que luego habrá de montarse como un diálogo entre autor, lector y novela, Macedonio apunta que la figura del *lector salteado* sufrirá tensiones en tanto actuará en su novela en un modo de lector continuado:

(En que se observa que los lectores salteados son, lo mismo, lectores completos. Y también, que cuando se inaugura como aquí sucede la literatura salteada, deben leer corrido si son cautos y desean continuarse como lectores salteados. Al par, el autor descubre sorprendido que aunque literato salteado, le gusta tanto como a los otros que los lean seguido, y para persuadir a ello al lector ha encontrado ese buen argumento de que aquéllos leen todo al fin y es ocioso saltar y desencuadrar, pues le mortifica que llegue a decirse: “La he leído a ratos y a trechos; muy buena la novelita, pero algo inconexa, mucho trunco en ella”.) (Fernández 2010:30)

En esta tensión construida por Macedonio se da la matriz para la composición de una *Biografía del lector* (Fernández 2010:30). Es posible decir que el currículum del lector no es otra cosa que la combinación de los saltos en el propio leer. La paradoja macedoniana es que, ante la discontinuidad de su novela, todo salto está previsto como un modo de volver legible la continuidad de la lectura y los modos en que un lector culmina siendo “*encuadrado*” (Fernández 2010:31). Pero lejos de la sujeción está aquel lector que se apresta al viaje (Fernández 2010:35), el que desestabiliza el dispositivo que lo lleva a sumirse en la novela “*hecha toda de seguir*” (Fernández 2010:51), el que interpela “*la formalidad de un Fin*” (Fernández 2010:53) desinteresado por la “*solución final*” (Fernández 2010:80) ya que se trata de un “*lector artista*” y no de un “*lector de desenlaces*” (Fernández 2010:76) , o finalmente

aquel que se desenreda de toda Alucinación: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado un lector” (Fernández 2010:41).

En “Nuevo Prólogo a mi persona de autor”, también en *Museo...*, Macedonio afirma: “Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo” (Fernández 2010:36). Este proyecto articula un deseo en relación con el propio yo, y con el sí mismo del lector, en tanto no sólo pretende borrar el yo del texto como un modo de desacomodar o desquiciar identidades, sino que a través de una sofocación conciencial en el lector, conseguir que este se halle atravesado por la incertidumbre acerca de su propia continuidad personal, liberándolo de la noción de muerte. El deseo se asume metodología cuando en “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de doctrina de arte”, se precisa que a esa discontinuidad se arriba gracias a efectos distractores que lo posicionen sin que este lo advierta ante una sorpresa, incidiendo en su sensibilidad “cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario y no espera, ni advierte luego, haber sido conquistado” (Fernández 2010:41). La complejidad del plan macedoniano está fundada en una búsqueda metafísica que interpela permanentemente un modo de comprender el Arte y un modo de inaugurararlo a través de procurar utópicos lugares desde donde pensar al Lector:

Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector. Y sin embargo pienso que la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar (Fernández 2010:36-37)

Lo que Macedonio quiere, a través del *sofocón* como método, es ganar al lector como personaje, al punto que este “crea él mismo no vivir” (Fernández 2010:42), al punto de que experimente “un “choque de inexistencia” en la psique [...] el choque de estar allí no leyendo sino siendo leído, siendo personaje [...]” (Fernández 2010:43). Y el reto máspreciado del proyecto macedoniano es la profunda ejecución de su teoría novelística consistente en la escritura de:

[...] la novela de varias personas que se juntan para leer a otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no “personajes”, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída. Tal trama de personajes leídos y leyentes con personajes sólo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela.

Dígolo para confesar que mi libro está muy lejos de la fórmula de la belarte de personajes por la palabra. Queda también esto, pues, como “empresa abierta” (Fernández 2010:265).

Finalmente, la *Biografía del lector* macedoniana lejos de ser la mera gestión de su currículum, es el retrato de su invención. Macedonio hacer ver que el lector es otro personaje que acompaña la escritura y que escribe él mismo también la Novela, o más particularmente la autobiografía. Si bien supone una apropiación riesgosa, esta *Biografía del lector* bien puede dialogar con la idea de *Antología de lector* libertelliana. Dice Libertella: “yo como lector, por ejemplo, acaso sólo soy una pequeña antología” (Libertella 2003:59), con lo que propone una mirada respecto del propio rol de crítico literario. Mientras Macedonio orientaba todas sus estrategias al sofocón, a que el lector no ceda a discontinuar su lectura ni a exponerse a la desestabilización componiendo una biografía donde lector deviene personaje y con ello también escribiente (el

uso del gerundio es para acentuar lo procesual), Libertella por su parte pretendía que el lector antólogo provoque una discontinuidad crítica en la lectura de la historia literaria argentina, y a través de saltos por la *Librería Argentina* se asuma lector partícipe y autor de la reorganización del sistema y del relato que lo construye.

\*

Ahora la pregunta es quién será el destino o porvenir de la literatura argentina reciente, ¿un destino plegado en pasado, como la imagen del tiempo libertelliana, la del bebé viejo? Si Pezzoni advertía que la autobiografía es la forma privilegiada para pensar la literatura y los autores literarios (Strucci, 1999), entonces nos preguntemos finalmente por las formas de la autobiografía reciente, recuperando para este problema el modo en que Libertella formulaba su interpelación: “¿Cómo emergerá cada uno de entre los restos o desechos del sistema narrativo para cumplir, simultáneamente, la triple utopía: 1) organizar ese sistema de otra manera; 2) contarse mejor a sí mismo; 3) darle al relato otro giro de loca verdad?” (Libertella 2003:112).

## **Bibliografía**

### **Corpus literario**

FERNÁNDEZ, Macedonio

(2010) *Museo de la novela de la eterna*, Buenos Aires, Corregidor.

(2007) *Papeles de reciénvenido y continuación de la nada*, Buenos Aires, Corregidor.

(2007b) *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Corregidor.

LIBERTELLA, Héctor

(2011) *A la santidad del jugador de juegos de azar*, Buenos Aires, Mansalva.

(2008 [1977]) *Nueva escritura en Latinoamérica*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego.

(2006a) *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

(2006b) *Diario de la rabia*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora. Editora.

(2006c) *El lugar que no está ahí*, Buenos Aires, Losada.

(2003) *La Librería Argentina*, Córdoba, Alción Editora.

(2000) *El árbol de Saussure. Una utopía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

(1990) *El paseo internacional del perverso, nouvelle*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

(1983) “Borges: Literatura y Pathografía en la Argentina” (1983) Vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre.

(1968) *El camino de los hiperbóreos*, Buenos Aires, Paidós.

### **Bibliografía teórico-crítica**

BAJTIN, Mijail M. (1993, [1978]) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2008 [1979]) *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

BARTHES, Roland (2005 [2002]) *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

- BEAUJOUR, Michel (1980) *Miroirs d' encre*. París, Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (2002 [1983]) *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros.
- DAMIANI, Marcelo (2010) *El efecto Libertella*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- DERRIDA, Jacques. (1995) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.
- . (1998 [1971]) “Firma, acontecimiento y contexto”, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- . (1998b) *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, Madrid, Trotta.
- . (2009) *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ESTRÍN, Laura (1999) “Enrique Pezzoni: la lectura, un ejercicio de intensidad”, en ROSA, Nicolás (1999) *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*. pp. 289-319.
- FORASTELLI, Fabricio (1997) *La novela argentina del periodo 1980-1990. Estilo, género e institución literaria*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- . (2009) “Lo pobre lindo, cultura y modos de organización en El Dogma de Obediencia de Leopoldo Lugones (1921)” Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas, UNR, Rosario, disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/forastelli.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/forastelli.pdf)
- LEGAZ, María Elena (2000) “Macedonio Fernández: Autobiografía, parodia y retratos del pensar”, *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*. Córdoba: Alción. pp. 207-232.
- . (2011) “Curso de posgrado: Crisis y Conflicto. Mito y Utopía en la Literatura Argentina. Teoría y práctica en textos de escritores argentinos”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Apuntes de clases (Sobre Macedonio Fernández: 07/09/2011; sobre la cuestión de lo autobiográfico: 14/09/2011).
- PANESI, Jorge (2000 [1998]) *Críticas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- (2008) “Variaciones sobre la literatura: la inscripción autobiográfica”, en CRAGNOLINI, Mónica (comp) *Por amor a Derrida*, Buenos Aires, La Cebra.
- PEZZONI, Enrique (2009 [1971]) “Fervor de Buenos Aires: Autobiografía y Autorretrato”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. pp. 79-110.
- ROSA, Nicolás (2004), *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Betraiz Viterbo Editora.
- WEINTRAUB, Karl (1991 [1975]) “Autobiografía y conciencia histórica” (trad. Dotras, Ana) en: *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento Anthropos 29. Barcelona, Diciembre 1991. pp. 18-33.