**Nos/otros, Libertella: el derrumbamiento del autor monolítico**

Diego Hernán Rosain[[1]](#footnote-1)

UBA – UNAHUR – CONICET

dhernan\_rosain@live.com.ar

Afirmar que Héctor Libertella (1945-2006) no es autor de sus textos es una falacia atroz e insostenible. Pero tampoco se puede negar que a lo largo de toda su producción el escritor bahiense ha problematizado y cuestionado la función y la imagen total y unívoca del autor. Desde la desarticulación y desestabilización del yo que enuncia, hasta la sustitución y proliferación de alter egos, Libertella trabaja desde un desdoblamiento de la figura autoral y una concepción grupal y colaborativa en torno al armado de sus textos, lo cual conlleva a la redistribución y re-acreditación de la autoría.[[2]](#footnote-2)

La pregunta clave que se formula la poética libertelliana con respecto a la función del autor puede expresarse de la siguiente manera: ¿quiénes escriben a través de mí una vez que entiendo que “yo” no es más que el eco de las palabras de otros que perviven dentro mío y me constituyen como sujeto? El escritor tiene plena conciencia de que sus palabras son producto de lecturas previas y que él no escribe, sino que transcribe lo que otros dijeron previamente. Desde ese lugar, el autor es un escriba o secretario y sus textos son reproducciones más o menos (in)fieles de una tradición que lo precedió.

Lejos de fomentar una visión pesimista del asunto, Libertella hace de la reescritura y la no originalidad su política de escritura (López 2022). En cuanto a la autoría, él desarticula la concepción única y completa del autor, la cual debe ser leída en el contexto de una apuesta poética (Williams 2009: 259-260) que tiene por meta el esparcir entre muchos otros la potestad de sus obras a partir de una serie de recursos, a saber: la utilización y alegorización de ciertas imágenes de lo colectivo,[[3]](#footnote-3) la clara conciencia de los espacios y círculos de socialización cultural que buscó frecuentar, la labor explícita con la transtextualidad que exhiben sus textos y el trabajo en coautoría en momentos concretos de su proyecto literario.

**1. Libertella Inc.: contemporáneos y generaciones.**

Muchos de los esfuerzos de Libertella pueden resumirse en encontrar recovecos discursivos opacados por los focos de atención de lo hegemónico y reivindicarlos como esencias vivas y constitutivas de lo contemporáneo. Sin embargo, no es una tarea que busca emprender solo. Para ello, conforma constelaciones de nombres que asisten y consolidan sus empresas textuales (Bourdieu 1967: 172). Libertella es, ante todo, un arquitecto de generaciones en las que asentar los distintos cimientos de su poética, “un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro” (Ludmer 2020: 93). El edificio erigido a base de obras –en su doble acepción arquitectónica y artística– está compuesto por pisos horizontales, sin una jerarquía definida, hechos de materiales heterogéneos y anacrónicos, tradiciones endebles sin validación institucional, que son expropiados del contexto original de producción y de los objetivos que cada autor les otorgó para transformarse en las vigas que estructuran el proyecto libertelliano (Libertella 1991: 34).

Allí, en lo que podríamos llamar corporativamente como “Libertella & Asociados”, el escritor bahiense expande libro a libro una red de alianzas textuales trans-temporales que refuerza, valida, legitima e instaura nuevas lecturas en torno a las tradiciones vigentes y por crear. El objetivo último de esta maniobra o expropiación estratégica es, sin lugar a dudas, quitarle de algún modo parte del monopolio de las interpretaciones al Mercado y la Academia, diseñar un oligopolio en el que los autores puedan competir honestamente sin subyugarse a las normas, reglas y condiciones culturales y editoriales sin pasar por evasores o morosos. En palabras de Ludmer: “La memoria urbana es una experiencia pública compartida, una historia en presente que registra los acontecimientos del Salón Literario y del fantoche de Oliverio en el mismo nivel de realidad que nuestras cenas con Tamara, César, Arturo y Osvaldo. En la memoria intimapública de la ciudad todos somos contemporáneos” (2020: 135).

Esta filiación –en su doble acepción familiar y empresarial– se presencia en múltiples momentos de la obra ficcional y teórica del autor, quien exacerba y exhibe constantemente los vínculos que entreteje con sus predecesores y con los miembros de su propia generación. Como afirma Williams, “el concepto de Dilthey de un ‘tiempo experimentado en común’ es crucial para la idea de **generación cultural**, y desde entonces esta forma de análisis ha sido corriente en la historia cultural” (2003: 153, las negritas son suyas). Aquí usamos el término en el sentido de “carácter distintivo de una época en particular o un conjunto determinado de personas, aunque con una referencia […] a una continuidad general” (2003: 154).

Williams utiliza dos términos diferentes para huir de los problemas y disonancias que puede despertar el concepto de generación: por un lado, el de formaciones, “aquellos movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (2009: 156); por otro lado, el de estructura de sentimiento, “una hipótesis cultural, realmente derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o en un período, con permanente necesidad de retornar, interactivamente, a tal evidencia. […] experiencias sociales *en solución*, a diferencia de otras formaciones sociales semánticas que han sido *precipitadas* y resultan más evidente e inmediatamente asequibles” (2009: 176-177, las cursivas son suyas). Sin duda, los espacios de socialización –hayan sido éstos revistas, editoriales, instituciones académicas como el Fondo de Cultura Económica o el CONICET, círculos de amigos, entre otros– dentro de los que circuló Héctor Libertella marcaron fuertemente el devenir de toda su obra.

El Corpus Hermeticum (“el diagrama de la red de la genealogía de una vieja familia internada”, 2000: 44) y las cinco docenas de tipógrafos pertenecientes a los *roaring sixties* (“En fin, yo, que soy uno de ellos, en el sueño me hago profesor viejo para poder leerlos”, 2003: 88-89) son, sumados a la órbita constante de *Literal*, los ejes X e Y más empleados en el sistema de coordenadas libertelliano, dentro de los cuales puede sumarse o restarse algún que otro nombre. Sin embargo, la de Libertella es una generación virtual o utópica, la generación perdida que pudo haber sido y no fue, pero cuyo imaginario funciona como red de contra-bando que opera en los bajos fondos de la literatura para mantener en funcionamiento la máquina de lucha, su Caballo de Troya (Libertella 2006: 58-59).

Libertella, un Jack Kerouac argentino, dactilógrafo de una generación imposible. Su obra puede ser leída en clave testimonial como las actas de una Sociedad Anónima en la que nunca se sabe a ciencia cierta quién escribe cada página.

**2. Una poética trans: cita, referencia y autoplagio.**

El libro *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella* (2022) de Silvana López recorre pormenorizadamente las estrategias y maniobras de la reescritura en la poética del escritor bahiense. Entender el texto propio como el resultado de lecturas previas, un encadenamiento semiótico de significaciones que decantan en la materialidad de la hoja o del soporte libro, es inseparable de una concepción no original del trabajo del escritor. Él es quien constantemente registra y reproduce las palabras dichas por sus predecesores, ocultando o manifestando las huellas de una lectura. En palabras de la investigadora: “La escritura es citativa, intertextual y transgenérica, tramada de repeticiones, desplazamientos, desvíos y transformaciones que articulan las diversas torsiones de la reescritura como una escritura ‘de la huella’ en la que los trazos retienen, anuncian y recuerdan el rastro de lo otro” (2022: 13).

La falta de originalidad no es un problema que aqueja al autor. Por una parte, el origen primero es inhallable, sólo los eslabones y niveles intermedios de la lectura pueden ser registrados; por otra parte, la idea de “original”, en su doble acepción de primigenio y obra genuina o novedosa, es un mito romántico a desterrarse porque todo es eco o resonancia de lo visto, escuchado o leído con anterioridad (Maurel-Indart 2014: 331-357). Desde esta concepción de los procesos de lectura y escritura como una poética de la reescritura es que Libertella hará un doble movimiento, a saber: primero, utilizar ciertos paratextos y obras de corte teórico-crítico para definir una teoría de la reescritura que más tarde será puesta en práctica (y a prueba) en sus obras de corte ficcional; segundo, correrse del debate y la polémica para (pre)ocuparse por reescribir sus propias obras y publicar re-versiones de textos que ya circulaban bajo otras formas (López 2022: 17). Esta decisión marca un viraje que va de la interferencia de otros textos a la auto-referencia, la intervención de aquellos rubricados con su firma.

El caso más claro para el primer movimiento es el que va de *Nueva escritura en Latinoamérica* a *¡Cavernícolas!*, en donde plasma muchos de los recursos y técnicas exhibidos y analizados en los autores trabajados en 1977 a sus tres *nouvelles* publicadas en 1985. Libertella expone una teoría de la reescritura, argumentada y fundamentada a partir de la ejemplificación de otras textualidades, para sumarse a una tradición de la reformulación y la paráfrasis y así justificar su proyecto poético. El segundo movimiento, mucho más recursivo que el primero, puede entenderse como un intento por cuestionar y dinamitar la idea de creatividad literaria y de novedad mercantil, ya que el autor reescribe –ahora en el sentido de reproducir, reacomodar, redistribuir, quitar, extraer, transmigrar y muchos otros procedimientos de la repetición– sus propias obras ficcionales devolviendo un producto, no idéntico, pero sí muy similar al anterior. Esto se ve en la segregación de los relatos de *¡Cavernícolas!* en tres libros independientes y muy tardíos: *El lugar que no está ahí* (2006), *El diario de la rabia* (2006) y *La leyenda de Jorge Bonino* (2010).

Esta concepción de *ars poetica* va en contra de cualquier concepción de innovación y originalidad, lo cual afecta tanto a la idea de obra como de autor que la lleva a cabo. Desde esta perspectiva, el escritor está más cerca del artesano que utiliza los discursos propios y ajenos como un material para crear collages o *ready-mades* al estilo de Duchamp. No habría un “genio creativo” detrás del armado del libro, sino un “genio selectivo y operativo” que escoge los insumos con los cuales trabajar para hallar la autenticidad en lo no auténtico. La pregunta que se repite Libertella en este punto de su producción es qué tan dueño es de su obra un autor, siendo que el proyecto está compuesto por la materialidad creada por otros.

La discrepancia de la autoría en la obra de Héctor Libertella surge cuando, en reiteradas oportunidades, los narradores y voces autorales de sus textos cuestionan la propiedad del escritor sobre éstos, violando así el primero de los cuatro rasgos enunciados por Foucault (1985: 21). Buscar al autor en la poética de Libertella no es simplemente una cuestión entre el individuo y su obra, sino un rastreo por los nombres que reproduce y calla a lo largo de toda su poética. Libertella cumple el cometido de Foucault de “quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (1985: 42).

Además del adelgazamiento de la obra, de la búsqueda de un grado cero de la escritura, en el proceso es el mismo autor quien se ve consumido. El concepto de plagio, entendido como “esa zona ‘gris’ difícilmente localizable, entre préstamo servil y préstamo creativo [que] pone en juego tanto la autoridad del autor como el propio estatus del escritor” (Maurel-Indart 2014: 13-14), es un término que desestabiliza las concepciones románticas de autor, pero que también involucra al ámbito legal, comercial y económico además del artístico. El plagiador construye “su identidad de autor a partir de las de otros escritores, anexados a su universo personal” (2014: 18). Si a esto sumamos el auto-plagio como elemento constitutivo del trabajo de reescritura de la propia obra, podríamos pensar el auto-sabotaje como otro de los tantos modos por minar el circuito editorial de obras parecidas entre sí que ya forman parte del catálogo del autor, pero que no llegan a ser idénticas.

Aquí, la traición opera en varios niveles: el primero, con respecto a cierta ética de la escritura y cierta estética que se construye y percibe en el devenir de un proyecto de escritura (Foucault 1985: 19, 24); segundo, con respecto al mercado y su necesidad de lanzar al circuito mercancías novedosas; tercero, con respecto al cliente-lector, quien, con la compra del nuevo título, ve sus expectativas defraudadas al reconocer las marcas de lo ya leído en otros textos del autor. El auto-plagio, entendido en Libertella como arte conceptual y como el paroxismo de una poética de la reescritura, corroe varios de los fundamentos en los que se sostiene la idea moderna de autoría.

Antes que al autor Libertella, se leen muchas otras autorías dentro de esta poética de la reescritura. El escritor es un extraño, un *outsider* o un fantasma en la discursividad de sus obras. Lo hallamos en ciertas decisiones, acciones y selecciones puntuales que atraviesan el corpus libertelliano, una presencia ausente, un (H)ecto(r)plasma que mantiene unidas las piezas disímiles como en la técnica del *kintsukuroi* japonés.

**3. Compartida, la obra es más: el trabajo en coautoría.**

Por último, cabe señalar que los momentos más claros en los que se pone en juego la autoría del libro son aquellos en los que no se lo considera únicamente por su valor literario, sino, además, por su condición de objeto artístico. Libertella es un escritor que, con cada publicación, ha explorado y profundizado en la materialidad no sólo de la letra como trazo, sino también del libro como obra de arte (Stupía 2016: 183). Esto se percibe en aquellas intervenciones gráficas inusuales como los subrayados y marcaciones visibles en todo *¡Cavernícolas!*,los símbolos que interrumpen la lectura en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990: 19, 21) o los esquemas insertados en *Las sagradas escrituras* (1993: 71, 197), sólo por mencionar algunos procedimientos.

La implementación e inserción de elementos extraliterarios dentro de sus libros es una constante en el proyecto Libertella que bien se ve desde su primera novela publicada, *El camino de los hiperbóreos* (1968), en la utilización de un calendario (p. 9), un folleto (p. 17), una partitura (p. 84), imágenes y fotos (pp. 108-110), entre muchos más. Esta concepción del libro-objeto implicó una serie de negociaciones entre el autor y los editores en las que probablemente se tuvieron que llegar a determinados acuerdos. Aquí el rol de autor excede la tarea meramente literaria para sumárseles las actividades y responsabilidades del artesano y editor del texto en las que, además, intervienen otros agentes.

Dos hechos son claves para comprender la complejidad a la que podía llegar la cuestión de la coautoría en las publicaciones de Libertella. Por un lado, el momento de la traducción al inglés de “Nínive”, la tercera de las *nouvelles* que integra *¡Cavernícolas!*, a cargo de Jeremy Munday, la cual iba a formar parte de una antología de la editorial Picador de Londres. El traductor, cuyo testimonio puede leerse en *El efecto Libertella* (2010: 75-87), discierne sobre lo complejo que resultó mantener la serie de juegos del lenguaje, dobles sentidos y usos polisémicos y musicales de las palabras para no destruir el profundo y consciente trabajo que Libertella hizo con el español. El novelista, por su parte, toma la anécdota y la ficcionaliza: en el proceso de convertir “Nínive” (1985) en *El diario de la rabia* (2006), Munday envía la traducción de la primera obra a Libertella, quien “Ahora tengo las dos versiones, la suya ‘difícil’ y la mía ‘fácil’, y no sé cómo sostener esas dos pesas” (2006: 46).

¿Qué sería lo que hay que sostener? ¿Son o no son dos obras diferentes? ¿Acaso “Nínive” en inglés no es adjudicable al corpus Libertella? El autor continúa: “Él había concretado la hazaña de verter al inglés aquel borrador mío ‘intraducible’, recurriendo a una tradición joyceana hábilmente puesta al día […]. Hizo un trabajo de increíble *ponderación* lingüística. Puso en una balanza las dos lenguas y las pesó como un alquimista” (ibíd., la cursiva es suya). Con la reescritura de *El diario de la rabia*, ¿“Nínive” pierde la condición de *nouvelle* y pasa a convertirse en mero borrador? ¿El traductor-alquimista es ahora demiurgo-creador? ¿Qué tan diferentes fueron la tarea de traducir que realizó Munday a la que realiza Libertella con los textos ajenos dentro de sus propias obras? Escribir, dirá en más de una oportunidad, es traducir. Como en la paradoja del barco de Teseo, ¿hasta qué punto la traducción conserva la esencia de la obra? Toda traducción implica tomar decisiones creativas que exceden y superan la autonomía del autor como dueño del texto.

Por otra parte, los trabajos y proyectos en coautoría con Eduardo Stupía, pintor y curador de arte, quien fue el encargado de dibujar y diagramar gran parte de las imágenes que figuran en las obras de Libertella a partir de 1990, son iluminadores a la hora de pensar la autoridad del autor. El artista ofició de dibujante y guía para varias ideas que Libertertella deseó plasmar en sus obras (Stupía 2016: 185); pero dicho trabajo en conjunto, muchas veces, llegaba a poner en duda la jurisdicción entre ambos sobre el objeto libro, siendo el caso más paradigmático el de la rúbrica encargada para ilustrar *La arquitectura del fantasma*.

Hay un oxímoron que salta a la vista: el de una firma (HL) que pertenece al autor del libro, pero fue realizada por otro. Esa sustracción (concedida) de la identidad concentra varias de las paradojas profesadas en la obra de Libertella expuestas anteriormente. Compartir la firma y la obra con otro desperdiga la adjudicación y potestad sobre el proyecto literario, efecto que se ve además en las intervenciones mutuas como la de Mirtha Dermisache en la obra de Libertella (2006: 70-71), o en el uso de poemas como el de Eduardo Sansores en *El lugar que no está ahí*.

Si bien todas estas decisiones no resultan concretos trabajos en coautoría, como se esperaba que sí lo fuera el inconcluso *El bazar del secreto de todas las cosas del mundo* interrumpido por el fallecimiento de Libertella (Stupía 2016: 188-190), la presencia y la intervención de otro en la obra del escritor bahiense es innegable y desbarata los preconceptos sobre el autor único y dueño de su obra.

**4. La desautorización como marca.**

A lo largo de toda su trayectoria, muchos de los esfuerzos de Héctor Libertella se empeñan en desautorizar al autor como genio creativo y dueño legal de su propia obra. Por medio de una serie de herramientas, recursos, técnicas y decisiones conscientes, el escritor bahiense merma y corroe la función del yo autoral en cada uno de sus libros.

Tanto la tribu como el ghetto y la familia son operaciones para repensar las funciones de un grupo con miembros y características delimitados desde las posibilidades que ofrece la ficción. El artista, dentro de la poética libertelliana, no puede pensarse por fuera de su contexto de producción, así como tampoco se lo puede imaginar si no es en interrelación con sus semejantes. Todo proyecto personal, así como toda noción de identidad, se encuentra supeditado a los devenires históricos y culturales en los cuales está inmerso el escritor porque los materiales con los que trabaja son consecuencia directa de las acciones y palabras de otros. El sujeto es, así, un catalizador y reformulador de tradiciones en las cuales se busca y se encuentra parcialmente en los escritos de otros (Crespi 2010: 127-128).

Este uso particular de nominaciones colectivas va de la mano con cierta construcción, imaginaria e ideal, de contemporáneos y generaciones de autores literarios y de otras áreas de los que Libertella se siente parte debido a problemáticas y cuestionamientos en común. El objetivo último de este movimiento es el de crear alianzas, comunidades imaginadas que fortalezcan y validen sus principios y presupuestos teóricos sin la necesidad de anclarse a una institución en concreto.

Cuando dicha unión no se produce por medio de vínculos personales y vivenciales, se sostiene por medios textuales. Es allí que comienza un trabajo con la citación y la referencia que abarca múltiples aspectos de una poética de la reescritura que va de la simple mención, cita o comentario a complejas relaciones transtextuales y transgenéricas. Es en dicho proceso que la función de autor comienza a desestabilizarse y a perder su valoración como propietario y regente de su obra.

Finalmente, el trabajo patente y explícito en coautoría acaba por dinamitar la potestad sobre el objeto libro y la univocidad de derechos sobre éste. El escritor deja de ser dueño de su proyecto artístico, porque en él intervienen muchos otros agentes, con mayor o menor impacto, que modifican y construyen en torno y sobre lo planificado, sea con o sin el consentimiento del autor del texto.

Libertella se ha permitido sabotear y poner en duda la noción tradicional de autor en varias oportunidades. Asumir dicho rol nunca se mostró como una tarea fácil, grata y libre de prejuicios, llegando a dar con cuestionamientos ontológicos y epistemológicos sobre su tarea e identidad.

**Bibliografía**

Bourdieu, Pierre (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo Veintiuno, pp. 135-182.

Crespi, Maximiliano (2010), “El invento de unas ruinas. Notas en los márgenes de los ensayos libertellianos”. En Damiani, Marcelo (Comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 109-130.

Foucault, Michel (1985 [1969]), *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

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

Libertella, Héctor (1990), *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Libertella, Héctor (1991), *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Libertella, Héctor (1993), *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.

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

Libertella, Héctor (2003), *La Librería Argentina*. Buenos Aires: Alción Editora.

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

López, Silvana (2022). *Huellas y transformaciones: la escritura de Héctor Libertella*. Buenos Aires: Corregidor.

Ludmer, Josefina (2020 [2010]), *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Maurel-Indart, Hélène (2014 [2011]), “La originalidad, entre ruptura y continuidad”. En *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 331-357.

Munday, Jeremy (2010), “Hacerse un sitio al pie: Cuando el juego de palabras se vuelve esencia”. En Damiani, Marcelo (Comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 75-87.

Rosain, Diego Hernán (2018), “El fantasma de papel: arquitecturas del *yo* en la autobiografía de Héctor Libertella”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 27, Nº 35, pp. 145-155. En línea: https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2792/2816.

Rosain, Diego Hernán (2019), “El texto los amontona: formas de lo colectivo en la poética de Héctor Libertella”. En *Actas de las V Jornadas de Creación y Crítica Literarias*. Buenos Aires: Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación.En línea: http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JCCL/V-JCCL/paper/view/4803.

Stupía, Eduardo (2016), “El género Libertella”. En López, Silvana (Ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 181-192.

Williams, Raymond (2003), *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond (2009 [1977]), *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

1. Es Licenciado y Profesor Normal y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Es doctorando desde 2021 en la misma casa de estudios y becario del CONICET y la UNAHUR con el proyecto titulado “Traicionar la tradición. Usos y funciones de las herencias y legados culturales en la producción crítica y literaria de Héctor Libertella” dirigido por la Dra. Guadalupe Maradei. Sus temas de investigación son la literatura argentina del siglo XX, por un lado, y los cruces entre canon literario universal y manga y *anime*, por el otro. [↑](#footnote-ref-1)
2. Un trabajo previo y complementario a este puede leerse en Rosain, Diego Hernán (2018), “El fantasma de papel: arquitecturas del *yo* en la autobiografía de Héctor Libertella”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 27, Nº 35, pp. 145-155. En línea: https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2792/2816. [↑](#footnote-ref-2)
3. Sobre este punto, ya se ha expuesto y publicado en las actas correspondientes a las *V Jornadas de Creación y Crítica Literarias*. Ver Rosain, Diego Hernán (2019), “El texto los amontona: formas de lo colectivo en la poética de Héctor Libertella”. En línea: http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JCCL/V-JCCL/paper/view/4803. [↑](#footnote-ref-3)