

De la reflexión sobre el valor literario de textos inéditos a la lectura de lo intangible e impublicable en los devenires artistas de Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella

Esteban Prado

El inicio de una investigación

La correlación entre el “valor literario” y el “valor de mercado” de un libro parecía ser, hace tres años cuando proponía una investigación para una beca de investigación postdoctoral en CONICET, un objeto de estudio propicio en relación a un corpus textual extraño como eran *Los Sorias* (1998) de Alberto Laiseca, *Teatro Proletario de Cámara* (2008) de Osvaldo Lamborghini y las obras completas (inéditas aún) de Héctor Libertella. En el estado de la cuestión describía un campo de estudio relacionado con el “valor de la cultura”, la historia de la edición y la relación campo intelectual-mercado, con aportes metodológicos y estudios concretos muy valiosos y hasta, diría, cierta tradición disciplinar, si bien corta, ya constituida. Al comenzar la investigación, con la redacción del proyecto, había una ecuación que parecía interesante explorar: los modos en que determinados manuscritos cuyo pase al libro es costoso y arriesgado necesitan operaciones y actos de crédito que los legitimen, señalen su valor y ejerzan cierta presión para que efectivamente sean publicados. En función de eso construí un entramado en el que cruzaba nociones de ese campo disciplinar, como “valor de mercado” y “valor literario” (Cárcamo-Huechante, 2007), lo interceptaba con la noción de “acto de crédito” y de “libro” como una entidad de doble faz (Bourdieu, 1980; 1995) y así me proponía historizar la construcción del valor literario de aquellos manuscritos antes de su publicación.

Los tres casos diferían entre sí porque Laiseca había militado *Los Sorias* durante más de veinte años y finalmente había conseguido publicarla. Por su parte, Lamborghini si bien trabajaba en los diferentes volúmenes del *Teatro proletario de cámara* difícilmente haya llegado

a concebir la posibilidad de su publicación (Strafacce, 2008). Por último, Libertella en el período final de su vida intentó la publicación de sus obras completas al tiempo que debe haber tenido conciencia del despropósito que esto involucraba y, en gran medida, hizo de ese gesto –llevar una serie de tomos de obras completas en lugar de un único libro cuando sus editores le pedían algo– parte de su última “obra”.

Dado que los procesos de publicación que me interesaban de Laiseca y Lamborghini habían sido más cercanos entre sí, en los 80 y 90, mientras que el de Libertella se desplazaba desde 2006, año de su muerte, hasta el presente, me enfoqué en quiénes habían hecho circular los principales “actos de crédito” sobre aquellos escritores. Y resultó que coincidían en gran medida y que además habían ocupado una centralidad en el campo en algún punto similar a la construida por Borges respecto de Macedonio. Así es que por sus posiciones, por su modo de moverse en el campo y tener acceso a instancias de legitimación de terceros –Ricardo Piglia, César Aira y Fogwill, en primer instancia, y luego la formación en torno a la revista *Babel*– fueron los que señalaron a aquellos escritores y ayudaron a que sus obras alcanzaran la publicación en libro.

El caso de Libertella era distinto porque en esas dos décadas hacía una trayectoria oblicua y extrañísima: ir del centro, como joven escritor multipremiado a fines de los 60, hacia la marginalidad del campo. Así fue que para 1998, Libertella sacaba *Memorias de un semidiós* al mismo tiempo que Laiseca *Los sorias* y, en una entrevista conjunta, Daniel Link señalaba que se trataba de la novela más larga y de la más corta de la literatura argentina y los colocaba, más allá de la veracidad del dato, en los lugares limítrofes que les correspondían.

La atención empezó a rotar al dejar de prestar atención a los “actos de crédito” cuando volví a enfocarme el corpus y, sobre todo, en lo que había hecho Laiseca después de publicar *Los sorias*, lo que había sido plasmado por Lamborghini en *El teatro proletario de cámara* y lo que se escapaba por todas partes en las “obras completas” siempre inéditas de Libertella, aun cuando se publicasen como se anunciaba para 2016.

Sin embargo, antes de tomar la decisión de cambiar el rumbo de la investigación, armé una suerte de teoría de la relación “valor literario”, “valor de mercado”, inversión, riesgo, que voy a describir brevemente.

Valor literario y valor de mercado

Cómo podríamos hablar del valor literario de un escritor. Cómo se (auto) construye un escritor de culto, Cuáles son las características, los actos de crédito, las actividades, los caminos que siguen los escritores sobre los que termina habiendo cierto consenso sobre su valor literario. A su vez, cómo se vincula el “valor literario” con el “valor de mercado”. Adelanto desde ahora que la reflexión que sigue es un camino cerrado, al menos para mí, el “valor literario” como factor de ponderación del “valor de mercado” no (me) conduce a buen puerto, desde el marco disciplinar de las teorías del valor cultural pareciera constituirse como un interrogante sin solución, más complejo aún que los vaivenes del “valor de mercado” que ya implican toda una problemática. Sin embargo, se puede partir de una base más o menos sólida, una axiomática innegable y, al mismo tiempo, poco productiva en la medida en que nos es difícil construir algo alrededor. Se trata de los aportes de Pierre Bourdieu, quien caracteriza el “campo literario” como un universo relativamente autónomo que

da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes. (Bourdieu, 1995: 213).

En consonancia, Bourdieu sostiene que el “valor literario” depende en gran medida de la “autonomía relativa” y establece un modo de abordarlo: “la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra”. (1995: 339). Por su parte, en la descripción del funcionamiento de esta “autonomía relativa”, Nora Catelli sostiene que, en las “sociedades literarias latinoamericanas”, existe una clara diferencia entre “consagración” y “éxito editorial” y que “estas sociedades disputan con una extraordinaria eficacia –en cuanto a la jerarquización del prestigio– la capacidad de control del mercado” (2010: 41). En esta línea, los trabajos de De Diego (2006) desde una historización de

la edición, los que compilan Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera (2007) desde la pregunta por el valor de la cultura y de Gallego Cuiñas (2014) en torno al valor del objeto literario tematizan y estudian esta cuestión. Su lectura ha sido de gran importancia para entender que la cuestión del valor literario y de mercado podrían obturar la lectura de “obras” como las de nuestro corpus y, a la inversa, una lectura cercana a estas “obras” no alcanza, no sirve, para pensar y estudiar problemáticas editoriales por su grado de extrañeza y excepcionalidad.

Gallego Cuiñas señala que el “valor literario” depende de la tasación simbólica y eso ya implica la construcción de la legitimidad y la institucionalización de voces aptas a ese fin: “primer parámetro de valoración lo establece el editor, que estima lo que es publicable y lo que no” (2). Sin embargo, como señaláremos, en los casos que analizamos esto no sucede, dado que se trata de obras de difícil publicación que juntan “actos de crédito” que termina por llevar a los editores a la publicación.

En el ámbito de la literatura y los modos de circulación editorial, sin mayor dubitación, podrían reconocerse dos panoramas superpuestos: el primero, el de un mercado transnacional, en el que la única frontera sería la lengua, entendida desde un punto de vista neutro, no dialectal; el segundo, un mercado local, propio de cada región, independiente o alternativo. Respecto de este segundo, Gallego Cuiñas señala que es el que garantiza la bibliodiversidad frente a la homogeneización que propicia el mercado global y agrega: “aun así, el ámbito de actuación de estas editoriales sigue siendo muy local, es frágil y corren el riesgo de ser absorbidas por las prácticas monopólicas de los grandes grupos.” (3). El proteccionismo que se advierte en esta cita, compartido por cierto, es uno de las problemáticas paradójicas de las editoriales: por un lado, resulta que la localía, la fragilidad y el riesgo de estos sellos es lo que en cierto punto garantiza su valor y, por otro lado, su crecimiento es una amenaza en la medida en que implica la entrada en la lógica de mercado que exige recambio constante, apuestas seguras y alta rentabilidad. En función de este marco y de una rearticulación de sus aportes, sostenemos como hipótesis que el “valor” de un libro se constituye desde una heterogeneidad de dimensiones y que estas no sólo dependen de la actividad del escritor en cuestión

si no de los “actos de crédito” y reconocimiento mutuo que circulan alrededor. Diríamos, entonces, que el valor depende por completo de la actividad del campo literario y de los agentes que lo legitiman y reconocen, sin excluir al “autor” de estos agentes. Es en esas operaciones, actos de crédito públicos o privados, escritos o de boca en boca, donde se construye dicho valor.

Además, consideramos que el valor se constituye por dimensiones que se definen en términos de variables acumulativas, de “todo o nada” y/o mixtas.¹ Nos preguntamos por ejemplo si la cualidad de “lo literario” de un texto es una variable acumulativa o de todo o nada. Podríamos preguntarnos, más allá de que no tengamos forma de definirlo, qué hay de ese “valor”, literario o no, que opera del lado del mercado, es decir, qué es lo que está funcionando en los informes de los lectores profesionales que trabajan como seleccionadores para las editoriales, qué está funcionando en los propios editores y en el resto de los agentes que claramente están insertos del lado del “mercado”.

Para resumir, diremos que contemplamos el “valor cultural” de los textos que se consideran literarios como complejos de variables continuas, de todo/nada o mixtas que involucran principalmente al campo literario y sus instituciones en la medida en que la construcción de valor es de uno de los modos en que ejecutan su “autonomía relativa” respecto del mercado y el campo de poder. Es decir, la posibilidad de construir “valor cultural” de manera paralela al “valor de mercado” es lo que el campo literario puede arrogarse desde su autonomía y, al mismo tiempo, es con lo que la comprueba y ratifica. De manera que podríamos hipotetizar el “valor literario” es resultado del funcionamiento de dicha autonomía y, al mismo tiempo, botón que

1 En estas, la valoración se desplaza por un continuo y, después de determinado momento, precipita. En qué sentido, por ejemplo la extensión de un libro estaría ahí: se trata de una novela larga, extensa, larguísima, de más de mil páginas o es la novela más extensa de la literatura argentina. En caso de cumplir con este último ítem, el salto pasa de lo cuantitativo y acumulativo donde se confunden y es despreciable la diferencia a un salto cualitativo en el que adquiere un valor propio por su extensión. Al mismo tiempo, lo mal escrito también implica algo por el estilo en tanto habría puntos de precipitación en los que se sale del ámbito viscoso de todos los libros mal escritos para dar un salto hacia lo peor escrito o lo ilegible y eso cambiaría de signo la valoración y además daría la posibilidad hasta de cambiar las nociones de legibilidad.

da cuenta de su existencia y por lo tanto pasa a ocupar un valor vacío y estructural: el campo *debe* encontrar objetos de valor nulo de mercado para legitimarlos, valorarlos y mostrar/construir su autonomía. A su vez, identificamos agentes particulares con inscripciones dobles en el campo, capaces de legitimar y otorgar valor y, al mismo tiempo, susceptibles de ser valorados. Lo que implica que, en la medida en que sus “actos de crédito” generen cierto consenso respecto del valor de una determinada obra, esto podría repercutir de manera refleja sobre la del agente autor del “acto de crédito”, hablamos de Aira, Fogwill y Piglia.²

Hasta aquí las especulaciones sobre el “valor cultural”, sin embargo persiste la pregunta sobre el “valor de mercado”. No he encontrado una conceptualización satisfactoria, para mis preocupaciones, de esta noción. Es decir, estamos de acuerdo en que uno y otro, el cultural y el económico, son valores independientes y ligados, y si bien pareciera más simple definir el segundo que el primero, no hemos conseguido lo que buscamos. Para acercarnos es necesario hacer un rodeo porque no se trata del “precio” de un libro; el famoso Precio de Venta al Público (P.V.P.) tal vez pueda ser un índice que nos permita redirigirnos al “valor de mercado” de una determinada obra pero en principio no es un indicador satisfactorio. Como punto de partida, el valor de mercado pareciera venir aún más de afuera respecto de un determinado texto que el valor cultural. Es decir, la imaginiería acerca de la inmanencia y del carácter intrínseco de “lo literario” como cualidad de un texto podrían llevarnos a pensar que hay algo de propio que luego es reconocido por el campo, que tiene sus convenciones de publicidad y legitimación. En cambio, sabemos que no hay nada en los objetos simbólico-culturales que dé cuenta del valor de mercado que se les otorga precisamente porque, para volver al esquema valor de cambio-valor de uso, nadie sabe muy bien de qué se trata este último en el caso de los bienes simbólicos y hasta se constituyen desde

2 Es paradigmático el gesto de Fogwill, especialista en el cinismo y en el desocultar tanto sus operaciones como las ajenas. Por un lado, señala sus deudas personales con sus maestros, en especial con Osvaldo Lamborghini, y en función de estas explica sus gestiones para visibilizar su obra lo que implica luego una deuda generalizada, de la “literatura argentina” con el propio Fogwill por los aportes realizados. (2008: 21-31).

la inefabilidad, como si nombrar las características del valor de uso implicaran su cancelación, en tanto la “intransitividad” de lo literario implica la paradójica valoración de uso de, precisamente, no servir para nada. Frente a estas encerronas y volviendo a Gallego Cuiñas, podríamos afirmar que lo que nos llevó a salir de lo que proponíamos en un principio era que teníamos la intención de “valorar” desde otro lado: “uno de los modos de rearticular el extrañamiento de la mirada para leer (crear) «otras» formas de valorar el objeto literario es estimulando la práctica del interrogante, la insatisfacción, la incomodidad y la sospecha” (4).

Sin embargo, antes de pasar a otra cosa, llegamos a una propuesta de lo que podría ser un índice del “valor de mercado”. El “valor de mercado” no tiene que ver con los precios que se logran establecer en la oferta y demanda de *un* libro, su P.V.P., sino en los derechos de explotación de ese libro. Es decir, nos enfocamos en la ponderación que haría un agente a la hora de que se generase la posibilidad de una tasación. Pongamos un caso raro pero que es óptimo para pensar lo que proponemos: qué valor se otorga, le otorgan, a los derechos de una obra cuando estos están comprometidos con un sello y son requeridos por otro. En caso de que este último adquiera los derechos de explotación habría un monto fijado y nos parece que ese sería un buen índice del valor de mercado. Esa misma idea de “valor de mercado”, podríamos hipotetizar, funciona en las ponderaciones del editor o del administrativo que tome la decisión a la hora de publicar un libro. Por este motivo, otro índice del valor de mercado de una obra está en la inversión económica que una editorial de perfil comercial esté dispuesta a asumir. Y, considerando que el mínimo admisible – en un mundo ideal que no es el del neoliberalismo de máxima rentabilidad – sería quedar en cero, el valor de mercado siempre será igual o mayor al riesgo asumido. En los casos en que de entrada se sepa que es menor, tendremos que introducir la hipótesis de un valor no económico en juego.

En definitiva, ya sea teniendo en cuenta la tasación que habilita la compra de derechos o la inversión económica que asume una editorial al publicar una obra, entre otras posibilidades, encontramos variables monetizables que nos permitirían dar cuenta del valor de mercado.

En todo este recorrido teórico, más bien abstracto, estamos saltando algunas consideraciones que saltan a la vista al prestar atención al funcionamiento puntual del campo literario rioplatense, que es pequeño y endogámico. Esta relación entre “valor de mercado” y “valor literario” no presta atención a otros intangibles como son el pago de deudas, el amiguismo –tomado sin connotación negativa– y hasta la asunción de un riesgo pleno al reconocer una suerte de deuda no personal sino del propio campo respecto de la existencia objetiva de un determinado libro que se tornaría indispensable luego de numerosas legitimaciones y actos de crédito. Esto último podría entenderse en el marco de lo que Natalie Heinich denomina “deuda colectiva” frente al “gran singular” (2010: 58), pensable tanto para Laiseca, Lamborghini y Libertella. Lo particular es que dicha “deuda colectiva” al ser pagada por unos pocos agentes, los responsables de la publicación de un libro por ejemplo, termina por otorgar cierto crédito a estos “pagadores” frente al campo. Por motivos de extensión, sólo haremos un breve punteo sobre un caso paradigmático: *Los sorias*. Esta novela ha sido señalada por escritores como Guillermo Saavedra (1992), César Aira (1989), Rodolfo Fogwill (1983) y Ricardo Piglia (1982) desde comienzos de los 80 en revistas principalmente. Y él mismo ha hecho una gran campaña en torno a dicho libro, sobre todo en los paratextos de las publicaciones anteriores, como la solapa de *Por favor, pláguenme* (1991) o en entrevistas y notas como “Autorreportaje a pie de imprenta” publicada en *Babel* (1988). Ahora, parece lógico para el mercado que determinadas obras impliquen estos procesos de canonización pre publicación, quién o qué institución correría el riesgo de publicar un libro de las características de *Los sorias* sin tener asegurado ya no diremos un retorno de la inversión sino una contraparte en valor simbólico. Para reinstaurar un equilibrio entre riesgo y retorno era esperable que *Los sorias* necesitara ese piso de consagración previa de manera que para 1998: cuando la editorial Simurg hace la inversión de publicar un libro de semejantes dimensiones ya tiene cubierto el retorno simbólico de entrada, se consolida como aquella editorial que viene a resolver una doble deuda del mundo editorial regional: hacia el propio Laiseca, que vivió durante veinte años la imposibilidad de publicar su “obra maestra”, y hacia el público de lectores que sigue las recomendaciones y sugerencias de

escritores y reseñistas y no pueden acceder a lo que ellos señalaban como un hito para la literatura argentina.

Después de toda esta teorización, advertía que no alcanzaba al objeto de estudio que, evidentemente, había mal definido en el proyecto de investigación. ¿Por qué? Intuía que algo estaba errado en el enfoque, porque si bien adhiero el axioma epistemológico saussuriano, “el punto de vista crea al objeto”, sin embargo entiendo que entre un “punto de vista” y su conceptualización a propósito de un formulario de investigación puede haber un desfase. Es decir, el error, de haber existido, no estaba entre el punto de vista intuitivo y el objeto de investigación, sino en el parapeto teórico-crítico construido alrededor del punto de vista para darle un marco institucional. Entonces, me vi en la necesidad de reenfocarme en qué pasaba alrededor de los libros de estos escritores: qué pasaba con Laiseca antes y después de la publicación de *Los Sorias*, qué pasaba con Lamborghini respecto de ese proyecto denominado *Teatro proletario de cámara*, por qué las obras completas de Libertella nunca podrían ser publicadas aunque se publicaran. Entre estas preguntas, reaparecía la cuestión de la “autonomía”. Resultaba relativamente obvio que una obra construida a contramano de las exigencias de mercado implicaba un alto grado de autonomía y era precisamente eso lo que le dificultaba su publicación. Sin embargo, parecía haber algo más, lo que intentaré delimitar en la segunda parte de este trabajo y que por ahora denominaré “autodeterminación” sobre la propia vida-obra, entendida no sólo como “autonomía” respecto del mercado, sino como distancia de lo que la institucionalización del arte y los modos de objetuarla.

Punto de giro en el punto de vista

La primera parte surgió a partir de reflexionar sobre cómo habían sido publicadas o no determinadas obras de escritores marginales argentinos. Y qué había pasado desde que habían empezado a obtener actos de crédito hasta que efectivamente habían obtenido ese piso de existencia que implica la publicación y la inserción en un mercado. En los tres casos, había sucedido algo similar: se trataba de manuscritos

que circulaban por una comunidad de lectores “privados”, mano en mano, o que hasta configuraban una comunidad en torno suyo que mencionaban públicamente, a partir de intervenciones, conferencias y escritos, la existencia de dichos manuscritos mucho antes de que se publicaran. Ahora, la reflexión empezó a resquebrajarse al ir a leer los “libros” de Lamborghini y Libertella y alejarnos del paradigmático caso de *Los sorias*, que se había mantenido inédito principalmente por su extensión –desde los 80 hasta 1998 Laiseca publicó sin mayores impedimentos libros de menor porte y si aquel hubiese sido más breve, lo hubiese publicado antes también–. Ahora bien, resulta que las obras de Lamborghini fueron publicándose primero en Barcelona y luego en Buenos Aires sin mayores impedimentos luego de su fallecimiento y, sin embargo, *Teatro proletario de cámara* tuvo mucha más resistencia que el resto de los papeles póstumos porque ya no se trataba de escritos transcribibles sino de una obra plástica, cruce de pintura, intervención fotográfica, escritura, entre otras técnicas. Y lo mismo sucede con las “obras completas” de Héctor Libertella, cuya resistencia a la publicación ya es axiomática en tanto está puesta en duda la posibilidad de hacerlo desde el desmantelamiento de la misma noción de “obra completa” por parte de Libertella a partir de la multiplicación de manuscritos en sus últimos 10 años y, sobre todo, al trabajo de reescritura y búsqueda del “blanco” según el cual se desfasa la noción de obra: del libro hacia el hueco que queda entre una primera versión y la siguiente.

Este desplazamiento de la “obra” es algo que sucede *en* la actividad artística de estos escritores y, al mismo tiempo, sólo se percibe en la medida en que el crítico modifique sus regímenes de percepción. Entonces, nos propusimos volver a leer/ver y retomar aquella idea de “autodeterminación”. De qué se trata el planteo: se trata de que estamos viendo en estas obras-vidas cómo la cuestión de la escritura se desfasa un poco y ya no se trata de llegar al libro o de hacer del libro el centro de su actividad. Hay algo que advertimos en los tres en diferentes modalidades. Como ensayamos en otro artículo (Prado, 2014), *Teatro proletario de cámara* abre el juego de la lectura hacia una recepción más propia del arte contemporáneo, en el que el objeto puede valer por sí mismo pero más vale por constituirse como registro/documento. Como cuando se trata del registro audiovisual o fotográfico de una *performance*, hay numerosas piezas de las que conforman *Teatro proletario de cámara*

que podrían ser leídas en este sentido: como el registro de las acciones de un cuerpo, una subjetividad, una vida sobre el papel, de alguna manera el correlato objetual del mito, la prueba del malditismo de Lamborghini. Así diríamos, su obra producía un corrimiento de “lo literario”, sea lo que sea esto, hacia otra cosa, porque precisamente su malditismo no sólo lo convierte en un cuerpo conflictivo para los géneros discursivos sino también para las categorías que separan las esferas del arte y además para cualquier intento de deslindar sujeto-objeto.

En el caso de Libertella sucede algo similar, especialmente desde la publicación de *El árbol de Saussure* hasta su muerte (2000-2006). El proceso de escritura-reescritura de su obra y el achicamiento de los textos, de los cuales es paradigmático el paso de *El camino de los hiperbóreos* (1968) y *Aventuras de los miticistas* (1971) al inédito *Hiperbóreos*. En dicho “paso”, los libros pierden peso propio y sucede algo parecido a lo señalado para Lamborghini: podemos enfocar el objeto material libro y obtendremos una parte de la “obra”, pero parece ser necesario prestar atención a lo que Libertella “hizo” al componer ese libro –la construcción del manuscrito artesanal y la inserción en su vida de esa práctica–. Además y, sobre todo, parece que tenemos que prestar atención más que nunca en lo no-dicho o a lo dejado de decir en el *paso* de las 700 páginas que sumaban aquellos dos libros a las escasas 100 del inédito. Cómo leer ese *paso*, esa sustracción, sería ahora la pregunta de la crítica que nos proponemos. Como vemos, el problema de lo inédito y de su valor persiste, pero ya no en términos de mercado y valor cultural.

Quedaría preguntarnos ahora si hay una suerte de corrimiento parecido en la obra de Laiseca y, por supuesto, la respuesta no está en sus libros. En los tres casos hablamos de “escritores” y en los tres casos sus “pathografías” los llevan a desacoplarse de la institución literaria y de su objeto característico: el libro. Laiseca es un escritor hiperbólico, de eso no caben dudas. Ahora, el corrimiento de nuestro foco que se sostiene de Lamborghini a Libertella nos permite hipotetizar que también encontraremos algo parecido en Laiseca. En los tres casos pareciera obligado el señalamiento de que sus obras y los corrimientos de lectura que ellas suscitan implican registros de vidas-obras, en los tres además se reconstituye la construcción del par subjetividad/cuerpo que va de acuerdo al régimen de singularidad de sus obras y

que es llevado a límites insospechados. En Laiseca, esto se torna evidente porque es el único de los tres en el que el registro audiovisual construido por otros tiene un papel preponderante y se vincula con apariciones televisivas y cinematográficas. En todas ellas, ya sean de ficción o documental, la presencia corporal de Laiseca y su habla son centrales: hasta qué grado el hosco personaje de *El artista* (Cohn-Duprat, 2008) es actuado por Laiseca o simplemente se limita a existir mientras los directores le dan algunas indicaciones y lo filman. Estamos extremando los argumentos, Laiseca actúa, sin embargo su presencia suscita mucho más que su actuación. Ahora, el problema se reinserta y revierte en el retrato docu-ficcional que hace Eduardo Montes-Bradley (2004): *Deliciosas perversiones polimorfas* y del cual Laiseca es protagonista y guionista. Se trata de un largometraje en el que Laiseca es documentalizado y, en ningún momento, se sabe qué relación tiene con la “verdad” ni si sus parlamentos están guionados o son improvisados. Claramente entra en estatuto conflictivo respecto de la verdad, pero no se puede hablar de un “falso” documental, sino, de nuevo, del registro de una existencia y de un modo de relacionarse con el lenguaje y las palabras.

Lo que me trajo hasta acá, diría, fue la falsa intuición de que algo había en estos escritores que no podía ser publicado, que se resistía a ser publicado y que por eso necesitaban grandes operaciones de legitimación alrededor. Mi pregunta en esta instancia sería qué es, más allá del valor disciplinar para un investigador de Letras, lo que nos hace insistir con sus escrituras, cuando al menos los últimos veinte años de obra de Laiseca estuvieron atravesados por la TV y el cine, cuando la última obra de Lamborghini es su paso a la pintura y cuando el gesto de Libertella es tan cercano al arte conceptual como a la literatura. Esta pregunta es certera: las complejidades en la publicación vienen del mismo lugar que este devenir otros respecto de la literatura y el libro, se trata de la “pathografía” en una de las versiones particulares en las que escritura-lenguaje-subjetividad se retroalimentan en un camino de distanciamiento del orden del discurso y sus correlatos en la sociedad. Lamborghini muere encerrado en Barcelona, en el departamento de Hanna Muck, ocupando un ambiente entero y mezclando escritos propios, libros ajenos, revistas porno, hojas de calcar, instrumentos para pintar y colorear; Laiseca escribe y protagoniza un

film sobre sí mismo dirigido por Eduardo Montes-Bradley y luego es centro en el documental *El monstruo de piedra* (2016); Libertella, por su parte, es consagrado escritor de culto y sus obras completas se mantienen indefectiblemente inéditas, al punto de que más que el libro necesitan de una galería para ser mostradas. En todo esto, percibo cierto valor por preservación de “especies” en extinción que parte de la zoología y la botánica pero también se da en la antropología y la etnolingüística, se trata de capturar modos de existencia que parecieran desvanecerse en el pasado y sólo dejar rastros puntuales en sus escrituras.

En su artículo “La literatura expandida”, Alan Pauls señala la importancia de la “anecdótica” en las obras de Aira, Bellatín y Libertella en tanto ya no se trata de una restitución del biografismo propio de la búsqueda en la “vida” de las claves interpretativas de la “obra” sino que se trata de un desfasaje entre el lugar de la obra, entre la vida y los libros, lo que supone el proceso de “desespecificación” característico del arte contemporáneo y del giro performático de los 60. Precisamente, no se trata de leer la anécdota alrededor de la obra, se trata, en el caso de Lamborghini, de desplazar de la obra al documento, en el de Libertella, de leer lo que no está entre dos libros, en el de Laiseca, de ver su disposición a ser capturado desde el registro audiovisual en su decir y hacer literatura con su voz, su cuerpo y su modo de habitar su estudio.

Cierre

Por esta vía, el “valor” vuelve a presentarse con una resolución alternativa. Por qué la proliferación de archivos, por qué una nueva eidótica que ya no busca las obras completas y cerradas (Agamben, 2016) sino otra que da cuenta de los procesos y el carácter inalcanzable de lo definitivo, por qué la edición facsimilar y, no olvidemos, la muestra en el MACBA (Barcelona 2015) de las obras plásticas de Lamborghini, con el correspondiente catálogo *El sexo que habla*, por qué la proliferación de registros audiovisuales de Laiseca, por qué todavía falta una publicación de las obras completas de Libertella. Porque se salen de la lógica clásica, “según la cual la obra es la consumación de una

evolución, de un proceso irreversible” (Pauls, 2012: 182) y porque implican “diseños de vida alternativos” que involucran en la generación de su diferencia el vínculo con la literatura y el arte. Y ahí su “valor”, como registro de la potencia y de las posibilidades de “autodeterminación”. Este marco de preguntas de cierre nos invita a indicar algunas cuestiones que se desprenden de leer estas tres trayectorias en conjunto. Podrían plantearse las relaciones entre estos escritores con los sucesivos estados del campo intelectual porteño en el período que va desde el gobierno de Onganía al regreso de la democracia (1966-1983), teniendo en cuenta que dicho lapso demarca el momento de sus inserciones en él. Y nos preguntaríamos en qué sentido las correlaciones entre sus inscripciones y dichos estados de campo, cierta “estructura de sentimiento”, ciertos *habitus*, cierto mercado literario habrían habilitado sus trayectorias marginales y la posibilidad de ser leídos y entendidos como escritores de culto. En sus escrituras funciona lo que Arfuch (2002) denomina la “garantía de una existencia real”, es difícil leerlos sin reponer esa garantía, no porque se trate de escritos autobiográficos, sino porque para llegar al límite a los que han llevado sus escrituras no es posible mandarlas solas, sus escrituras los llevan a ellos también hasta ahí. Desde acá, si volvemos a la pregunta del inicio, por la construcción del “valor literario” de estas escrituras, advertimos que nos queda chica, desajustada. Frente al allanamiento del capitalismo, “todo intercambiable en función de un precio”, estos escritores reponen singularidades invaluables y sus libros son y no son sus obras más importantes. De ahí que el camino encarado por esta investigación en un principio se haya mostrado como equivocado y necesitara los reajustes que hemos pretendido reconstruir en este texto.

Bibliografía y Filmografía

- Agambem, Giorgio (2016), “Del libro a la pantalla”, en *El fuego y el relato*, México, Sexto Piso.
- Aira, César (1989), “Una máquina de guerra contra la pena”, *Babel*, 12. 4.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- (1980), “Los bienes simbólicos. La producción de valor”, *Punto de vista*, 8, pp. 19-23.
- Cárcamo-Huechante, Luis, Fernandez Bravo, Álvaro y Laera, Alejandra (Comps.) (2007), *El valor de la cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Catelli, Nora (2010), “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, pp. 35- 46.
- Cohn, Mariano y Duprat, Andrés (Dirs.) (2008), *El Artista*, Argentina/Italia, Costa Films.
- Contreras, Sandra (2007), “Superproducción y devaluación de la literatura argentina reciente” en *El valor de la cultura* (Cárcamo-Huechante, Luis, Fernandez Bravo, Álvaro y Laera, Alejandra (comps.), Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 67-85.
- (2010), “Cuestiones de valor, énfasis del debate” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 15, Octubre/2010, pp. 129-137.
- De Diego, José Luis (2015), “Canon, valor y premios literarios”, en *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Buenos Aires, Ampersand, pp. 225-258.
- (dir.) (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Fogwill (2008 [1986]), “Retrato”, en *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, pp. 21-31.
- Gallego Cuiñas, Ana (2014), “El valor del objeto literario”, *Ínsula*, 814, pp. 2-5.
- Heinich, Nathali (2010), *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Montes-Bradley, Eduardo (2004), *Deliciosas perversiones polimorfas*, Argentina.
- Pauls, Alan (2012), “El arte de vivir en arte”, en *Temas lentos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, pp. 166-184.
- Piglia, Ricardo (atribuido) (1982), “Alberto Laiseca. Aventuras de un novelista atonal” (reseña), *Punto de Vista*, 16, p. 3.
- Prado, Esteban (2014), “Reflexiones sobre el autor como performer. Una lectura de la obra de Osvaldo Lamborghini”, *Malas artes*, 2/3, pp. 39-47.