

Universidad Nacional de Mar del Plata  
Facultad de Humanidades  
Secretaría de Investigación y Posgrado

## **La ficción teórica en la obra de Héctor Libertella**

Lic. Esteban Prado

Tesis: Maestría en Letras  
Directora: Dra. Adriana A. Bocchino  
Codirectora: Dra. Mónica Bueno  
Presentación: mayo/2015

Quiero agradecer especialmente a Adriana Bocchino y Mónica Bueno, directora y codirectora de la investigación; a mis interlocutores, Candelaria Barbeira, Agustín Barovero, Adriana Badagnani, Facundo Jiménez, Martín Pérez Calarlo, Matías Moscardi; a los miembros de la cátedra de Teoría Literaria, en especial a María Coira y Rosalía Baltar.

A todas las personas allegadas a Héctor Libertella que me han recibido y que han dialogado conmigo, en especial a sus familiares Tamara Kamenszain, Mauro y Malena Libertella.

A la Universidad Nacional de Mar del Plata, por permitirme desarrollar la investigación, becándome en cuatro instancias sucesivas, a la Facultad de Humanidades, la Secretaría de Investigación y el Departamento de Letras, que en su trabajo conjunto posibilitaron la asistencia a seminarios de excelencia y gestionaron la gratuidad de los posgrados para sus egresados.

Por último, quiero agradecer a mi familia y a mis amigos por el apoyo durante este proceso.

## Índice

<b>I. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>II. Una propuesta de lecto-escritura</b>	<b>22</b>
<b>II. 1. Nueva escritura en Latinoamérica en el marco del ensayo</b>	<b>23</b>
<b>II. 2. La polémica con Rodríguez Monegal</b>	<b>29</b>
<b>III. El discurso literario</b>	<b>35</b>
<b>III. 1. Los textos provienen de los textos</b>	<b>29</b>
<b>III. 1.1. Los caballeros Antonio Pigafetta</b>	<b>40</b>
<b>III. 1.2. El viaje de Bonino</b>	<b>44</b>
<b>III. 1.3. El anagrama de RASSAM</b>	<b>50</b>
<b>III. 2. Retombeé</b>	<b>53</b>
<b>III. 2.1. Mandatos familiares: el relato en patrilinea</b>	<b>56</b>
<b>III. 2. 2. Mandatos familiares: el relato de la mafia</b>	<b>58</b>
<b>IV. El discurso teórico-crítico</b>	<b>65</b>
<b>IV. 1. Camuflaje</b>	<b>69</b>
<b>IV. 2. El modo del ensayo en Libertella</b>	<b>73</b>
<b>IV. 3. Heterodoxia discursiva 1</b>	<b>80</b>
<b>IV. 4. Heterodoxia discursiva 2</b>	<b>90</b>
<b>IV. 4.1. La asemia como política</b>	<b>99</b>
<b>IV. 4.2. La pintura como variante paradigmática</b>	<b>105</b>
<b>IV. 5. La incertidumbre</b>	<b>111</b>
<b>V. La indistinción</b>	<b>119</b>
<b>V. 1. Una utopía, la desaparición del signo</b>	<b>120</b>
<b>V. 1.1. Postantropología</b>	<b>124</b>
<b>V. 1.2. De la postantropología a la utopía</b>	<b>128</b>
<b>V. 1.3. Las cosas funcionan de otra manera en el ghetto</b>	<b>133</b>
<b>V. 1.4. Los escritores/artistas que entran al ghetto</b>	<b>137</b>
<b>V. 1.5. El juicio final</b>	<b>142</b>
<b>V. 2. Sustraer hasta la indistinción</b>	<b>144</b>
<b>VI. La autobiografía</b>	<b>154</b>
<b>VI. 1. 2006</b>	<b>158</b>
<b>VI. 2. Hiperliterato</b>	<b>159</b>
<b>VI. 3. La autobiografía como libro póstumo</b>	<b>166</b>

<b>VII. Consideraciones finales. La ficción teórica</b>	<b>175</b>
<b>VIII. Bibliografía</b>	<b>194</b>
<b>VIII. 1. Textos de Héctor Libertella</b>	<b>194</b>
<b>VIII. 1.1. Libros</b>	<b>194</b>
<b>VIII. 1.2. Libros compilados por Héctor Libertella</b>	<b>195</b>
<b>VIII. 1.3. Publicaciones dispersas</b>	<b>195</b>
<b>VIII. 1.4. Entrevistas</b>	<b>196</b>
<b>VIII. 2. Bibliografía sobre Héctor Libertella</b>	<b>197</b>
<b>VIII. 3. Bibliografía teórico-crítica</b>	<b>198</b>

## I. Introducción

La obra de Héctor Libertella (1945-2006) ha sido reconocida por críticos argentinos y extranjeros como inclasificable, atípica y rupturista. Nicolás Rosa (1993) afirma que, junto con Piglia, Libertella es el iniciador de la “ficción crítica” en la Argentina; Damián Tabarovsky (2004) sostiene que Fogwill, Aira y Libertella conforman el canon vigente; Julio Ortega (2010) lo considera miembro de un “subcanon” que estaría en un segundo escalón respecto del canon compuesto por Cortázar y Borges, entre otros; en 2010 Marcelo Damiani publica *EL Efecto Libertella*, una compilación de artículos sobre el autor en la que se cruzan miradas desde la literatura, como la de César Aira, y la crítica especializada, como la de Raúl Antelo. Además de señalar la importancia de su obra, la cualidad que los críticos suelen resaltar es su radical singularidad en el ámbito de la literatura argentina, ámbito en el que sólo sería comparable con Macedonio Fernández por su carácter de “inclasificable”.

La presente tesis, titulada “La ficción teórica en la obra de Héctor Libertella”, se desprende de una investigación que comenzó en 2008 y que aún continúa. En proyectos anteriores, nos ocupamos de la “escritura” de Libertella, estudiando su obra de ficción desde el punto de vista de la noción de “escritura” derridiana para luego enfocar la “figura de autor” que Libertella construía en sus libros. En esa instancia, se escribió la tesis de licenciatura “Libertella, maestro de lecto-escritura. Figuraciones de autor en la obra de Héctor Libertella”. Por último tomamos la cuestión de la “escritura” pero ya no desde la noción derridiana sino desde la inscripción ambivalente que poseen sus textos, jugando en el límite entre “discurso literario” y “discurso teórico-crítico”, desde un análisis

posicionado teóricamente en los estudios realizados por Mijaíl Bajtín y Michel Foucault. Si bien este trabajo se desprende específicamente de este último proyecto, no deja de ser un resultado parcial de una investigación en marcha sobre los escritos de este autor.

La obra de Libertella, de un modo muy particular, ha sido marcada por diferentes referencias culturales. Desde un primer momento, *El camino de los hiperbóreos* (1968), *Las aventuras de los miticistas* (1971) y *Personas en pose de combate* (1975) habilitan una vinculación con las experiencias artísticas del Instituto Di Tella de los sesenta, al tiempo que están vinculadas con los *beatnicks estadounidenses*, en especial con *En el camino* (1957) de Jack Kerouac y *Almuerzo desnudo* (1959) de William Burroughs. Estas filiaciones se manifiestan en la adopción de una poética del “viaje” propia de los *beatnicks*, en la que se cruza cierto nomadismo juvenil con la experiencia con drogas alucinógenas y la adopción, también, de las nociones de “experiencia artística” y de “*happening*” ligadas al Di Tella, en las que se desjerarquiza la relación entre artista y público. En este momento la obra es concebida como efímera y se la define más como una interacción entre personas que como un objeto específico.

En paralelo a la publicación de *Personas en pose de combate*, Libertella comienza a trabajar en otros proyectos que terminan por eclipsar la estética de sus primeras novelas. A partir de 1977, sus filiaciones se reconfiguran: por un lado, comienza a vincularse con algunos escritores latinoamericanos que engloba dentro del “hermetismo” y por otro, con el postestructuralismo francés. A medida que publica, estas filiaciones se rarifican, ya no se pueden identificar tan claramente y empiezan a cruzarse con las más diversas referencias, para dar lugar a una marcada heterodoxia discursiva. En libros posteriores, en especial los publicados a partir del 2000, las referencias siguen ligadas a la literatura latinoamericana pero ya no tanto al postestructuralismo, las lecturas cambian, se actualizan o se conservan

como punto de partida implícito; en lugar de Roland Barthes aparece Giorgio Agamben, en lugar de Jacques Lacan, Ludwig Wittgenstein. Más allá de estos nombres propios, las lecturas de Libertella encuentran múltiples espacios de resonancia en su obra y son tan diversas que es difícil señalar la predominancia de una sobre las otras.

Entre las aproximaciones que ha realizado la crítica a la obra de este autor, si bien la han señalado, ninguna se ha detenido lo suficiente en la cuestión de los múltiples cruces que se dan entre “discurso literario” y “discurso teórico-crítico” (Foucault, 1979 [1969]); no se ha analizado la inscripción ambigua y siempre multivalente de los textos que funcionan a partir de una vinculación doble y simultánea con esos dos discursos. Entre los diferentes críticos que han abordado la cuestión no hay acuerdo a la hora de denominar este tipo de escritura. Si bien el propio Libertella habla de “ficción teórica”, vale la pena tener en cuenta que hay diversas alternativas: “ficción crítica”, “ficción ensayística”, “literatura de izquierda” y “ficción especulativa”. Nicolás Rosa utiliza el término “ficción crítica” para referirse a los textos de Libertella y de Ricardo Piglia “en los que es difícil separar –y los ejecutores no lo pretenden- el costado de la ficción y el costado de la teoría” (1993: 182) y en los que “es probable que el entrecruzamiento posea una organización quiasmática y por ende su geometrización es hartamente compleja” (183). La “ficción ensayística”, en términos de Laura Estrín, implica que la relación entre literatura y ensayo se da a partir del intento de dar cuenta “del drama fundamental de lo que se supone es su pensamiento” (2002: 21). Estrín señala que la obra de Libertella “trenza [literatura y ensayo] más literariamente, haciendo imposible la separación entre textos que no esan tenidos, todos, por ensayos literarios o literatura ensayística” (19). En términos menos precisos, Damián Tabarovsky utiliza “literatura de izquierda” para denominar un modo de escritura en el que incluye a Libertella, junto con Fogwill y Aira, y en el que se destaca que esa literatura “no busca

inaugurar un nuevo paradigma, sino poner en cuestión la idea misma de paradigma, la idea misma de orden literario, cualquiera sea ese orden” (2004: 15). El término carece de precisión a la hora de pensar las relaciones entre discurso literario y discurso teórico-crítico pero hace hincapié en la búsqueda por poner en cuestión el “orden literario”. También Josefina Ludmer construye una terminología al respecto pero en este caso para un libro en particular, *El árbol de Saussure* (2000), que es capturado a partir de su subtítulo como una “utopía” y enmarcado en la noción de “ficción especulativa” (2010: 10). Como se advierte, tanto “literatura de izquierda” como “ficción especulativa” son términos que hacen alusión tangencial, o que implican más, que el cruce discursivo. La coincidencia entre estos críticos está en el hecho de que, si bien pareciera no poder separarse ficción, crítica y teoría literarias en cada una de las nociones que manejan, no se duda en afirmar que los textos que realizan este tipo de cruces se reinsertan en algo más amplio: la “literatura”.

La falta de acuerdo entre las diferentes denominaciones pone en evidencia la ausencia de un abordaje sistemático que correlacione estas posibilidades y dé cuenta de una escritura que no responde a las diferencias canónicas entre ficción, narrativa, ensayo, crítica y teoría literarias; de una escritura que pone en juego discurso literario y discurso teórico-crítico a un mismo nivel, sin tener en cuenta las diferenciaciones y los parámetros que demarcan el modo de relacionarse entre sí. Dejando de lado la noción de Ludmer por estar acotada a un único libro, nosotros no abandonamos la terminología libertelliana, es decir, sostenemos el término “ficción teórica” y al mismo tiempo conservamos las definiciones de Estrín, Rosa y Tabarovsky. Entendemos la “ficción teórica” como un cruce quiasmático entre discursos, en el que no siempre se determina cuál predomina. Nos quedamos con la noción de Estrín en la medida en que hace hincapié en el “pensamiento” como un fenómeno que no responde a las diferencias entre discursos; con la de Rosa en la tanto subraya la

complejidad del cruce; de lo planteado por Tabarovsky conservamos el carácter disruptivo para el “orden literario”.

Con el fin de hacer un análisis pormenorizado de los múltiples cruces entre discurso literario y discurso teórico-crítico, haremos una lectura crítica de la obra de Libertella al tiempo que iremos construyendo la noción de lo que el autor concibe como “literatura”. Esto último es necesario porque esa noción de literatura, practicada y teorizada por Libertella, habilita y exige el cruce discursivo al sostenerse como un espacio de escritura donde se pone en crisis el pensamiento y el lenguaje, un espacio límite en el que el lenguaje y el pensamiento se retuercen sobre sí, se contradicen, se vuelven imposibles para la razón occidental, la lógica y/o la *doxa* y sin embargo no dejan de sostenerse sobre el papel.

Nuestro enfoque toma la obra de Libertella en su dimensión discursiva, desde los aportes teóricos de Mijaíl Bajtín (1982 [1978]) y Michel Foucault (1979 [1969], 1999 [1970]). En estos términos, la diferenciación entre discurso literario y discurso teórico-crítico es una estrategia para distinguir lo que en términos generales son la literatura, la teoría y la crítica literarias. Cuando se dice discurso literario se hace alusión a la literatura como una práctica de escritura relacionada con el arte, que se incluye en una “formación discursiva” determinada y que implica autores y lectores determinados. En cambio, cuando se piensa en el discurso teórico-crítico se hace alusión a otro tipo de escritura, con otros parámetros, con prácticas de producción y recepción que no son las mismas del discurso literario, en tanto las instituciones de las que parten cada uno y en las que se insertan son diferentes aunque se encuentren interrelacionadas (el mercado, la academia, los premios gubernamentales y no gubernamentales, etc.). En este sentido y desde una perspectiva sociocultural, ambos discursos son característicos de “campos” (Bourdieu: 1990 [1976]) que si bien están superpuestos son distintos, en tanto implican unas reglas de juego y una

*ilussio* diferentes, otro “capital” y “agentes” que suelen estar diferenciados. Pero, a su vez, el capital que se disputa en uno y otro campo posee una convertibilidad con reglas poco claras, dado que algunos escritores pueden aprovechar su “posición” en el “campo literario” para asentarse en el “campo académico”, y viceversa, sin que esto implique siempre una operación exitosa, a tal punto que en más de una oportunidad, la posición en uno de los campos puede resultar un impedimento para colocarse en el otro. Como se advierte, al enfoque discursivo de Bajtín y Foucault se suma, para considerar la dimensión sociocultural del discurso, un enfoque basado en los aportes de Pierre Bourdieu. Conjugar estos tres enfoques resulta de particular interés para esta tesis, dado que nos permite abordar el discurso, sus enunciados y su inserción en lo social desde diversos puntos de vista, complementarios entre sí. Consideramos que el propio Bourdieu combina en cierta medida los aportes de los dos autores citados en su enfoque sociológico:

Cualquier expresión es un ajuste entre un interés expresivo y una censura constituida por la estructura del campo en el cual se presenta esta expresión, y este ajuste es producto de un trabajo de eufemización que puede llegar al silencio, como caso extremo del discurso censurado. Este trabajo de eufemización lleva a producir algo que es una formación de compromiso, una combinación de lo que hay que decir, de lo que se quería decir y de lo que se puede decir considerando la estructura constitutiva del campo determinado (...) las formas más específicas del discurso, sus propiedades de forma y no sólo su contenido, se deben a las condiciones sociales de su producción, es decir, a las que determinan el campo de recepción en el cual se oirá lo que ha de decirse. (Bourdieu, 1990: 115)

Si se tiene en cuenta esto último para pensar la relación entre discurso literario y discurso teórico-crítico, el primer contraste fuerte entre uno y otro estaría dado por los ámbitos en los que característicamente se despliegan. Es decir, el discurso literario, como creación artística (*poiesis*), se incluye en el ámbito de las demás artes (plástica, escultura, teatro, cine) y ha circulado como mercancía, por lo menos desde el siglo XIX en adelante. En cambio, el discurso teórico-crítico se vincula con la crítica literaria, el análisis filológico y

la filosofía y se inscribe entre las disciplinas académicas (letras, filología, lingüística, historia, filosofía), su modo de circulación no está determinado por el mercado sino por reglas de circulación internas en las que las revistas especializadas adquieren una relevancia notoria y en el que el mercado editorial queda un tanto relegado. Otra de las diferencias clave reside en que el discurso literario es menos restringido que el discurso teórico-crítico. Es decir, la cantidad de enunciados que podrían enmarcarse en el discurso literario es no definible, precisamente porque las reglas de inclusión en él son más bien laxas. En cambio, en el caso del discurso teórico-crítico hay criterios determinados porque es una “formación discursiva” que ha alcanzado lo que Foucault denomina “umbrales de epistemologización, cientificidad y formalización”; esto implica que dentro de su propia formación se han recortado un grupo de enunciados que establecen qué enunciados pueden o no incluirse (1979: 314). Ya sea contemplados desde un punto de vista discursivo o sociológico, ambos discursos, el literario y el teórico-crítico, presentan un espacio de superposición y ambigüedad que podría denominarse “discurso ensayístico”, en el que participan agentes tanto del campo literario como del académico, convenciones que oscilan entre las del discurso literario y del teórico-crítico, modos de circulación que intercepta el mercado y la academia, etc.

La relación con otros enunciados también es determinante a la hora de entender las diferencias entre discurso literario y discurso teórico-crítico. El discurso literario puede ser sumamente permeable a los “enunciados ajenos” (Bajtín, 1982: 279) mientras que el discurso teórico-crítico lo es menos porque en él existe un sistema codificado de instrucciones para incluirlos. El discurso literario se presenta como un espacio un tanto anárquico y, según la posición que se tome respecto de la noción de “intertextualidad”, se puede llegar a afirmar que la literatura es por excelencia el reprocesamiento del “discurso

ajeno”, en tanto se entienda por aquella una cualidad inmanente de la literatura y no un procedimiento que determinado escritor puede explotar o no. A tal punto es así que en numerosas ocasiones se pone en tela de juicio la noción de “plagio”, condenada desde el punto de vista de lo jurídico-editorial pero que pareciera carecer de pertinencia en la especificidad de la literatura. Por su parte, el discurso teórico-crítico sostiene con los “enunciados ajenos” una relación cauta: propia de las reglas de su juego, una de las imposiciones básicas del campo académico es la de decir algo nuevo, en función de ciertos parámetros epistemológicos de rigor, científicidad, objetividad y acumulatividad del conocimiento<sup>1</sup>. Esto implica que el discurso académico debe dar cuenta de sus lecturas, señalar su objeto de estudio y demarcar claramente cada vez que incluya palabras de otros. En este sentido, también hay una diferencia clave en cuanto al modo de incluir la ficción, entendida como un tipo de escritura que funciona en paralelo al régimen de verdad referencial que determina buena parte de las formaciones discursivas: mientras que el discurso literario es constituido por la ficción, el discurso teórico-crítico sólo puede incluirla como discurso ajeno, delimitando muy bien dónde se la trae a colación a partir de un estricto régimen de citado. En términos generales, este discurso se caracteriza por incluir la ficción sólo como objeto de estudio.

Esta distinción entre discurso literario y discurso teórico-crítico es la que da lugar al planteo de las cuestiones generales de esta tesis: la textualidad libertelliana es leída en función de cómo se vinculan sus textos con estos discursos. El presupuesto es que hay libros en los que se anulan las diferencias entre uno y otro discurso y, por esa vía, estos libros quedan en un espacio intersticial entre ambos, proponiendo una práctica de la

---

<sup>1</sup> Esta caracterización se basa en los presupuestos epistemológicos que Pierre Bourdieu describe en el capítulo “Una mentalidad científica nueva” del libro *Las reglas del arte* (1995: 266-276)

literatura caracterizada por la subversión de los “regímenes” que regulan las “formaciones discursivas”.

Como señalamos, el enfoque teórico adoptado implica un cruce entre los aportes de Mijail Bajtín, Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Por un lado se apela a las nociones de discurso, enunciado y géneros discursivos propias de Mijail Bajtín (1982) que, se considera, pueden ser enriquecidas a partir de los trabajos de Michel Foucault acerca del discurso, en particular *Las palabras y las cosas* (2002 [1966]), *La arqueología del saber* (1979), *El orden del discurso* (1999) y desde los constructos teóricos formulados allí (“discurso”, “sistema de formación”, “formación discursiva”, “campo de concomitancia”, “régimen discursivo”, etc). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu es tomada de manera complementaria, para dar un sustento teórico a la inserción socio-histórica de un “género discursivo”, en términos de Bajtín (1982), o de una “formación discursiva”, en términos de Foucault (1979). En este sentido, se considera la noción de “campo” (intelectual, político, literario, de poder) y se la pone en relación con la de “género discursivo”: se plantea que existe una correlación entre los “géneros discursivos” y los “campos”, entendiendo que el “agente” (para Bajtín, el “hablante”) producirá un enunciado u otro en relación con determinado “género discursivo” pero que esa decisión (un género u otro) depende en gran medida del “campo” en el que se inserte y participe. Sin embargo, hay que tener en cuenta una cuestión: Bajtín hace una correlación entre “género discursivo” y “esfera de la praxis vital”, donde lo que determina la elección del género es la participación en una esfera u otra (un intercambio familiar, laboral, científico, militar, más o menos formal, más o menos amistoso, etc.) (Bajtín, 1982: 248-250). Esta noción de “esfera de la praxis” no puede identificarse directamente con la noción de “campo” de Bourdieu: no habría una “esfera de la praxis” por “campo” sino que habría una diversidad

mucho más amplia de “esferas” que de “campos”, porque cada “agente” participa en más “esferas” que “campos”. Sin embargo, esto no niega que cada “campo” privilegie una serie de “géneros discursivos” y determine los enunciados que pueden producir sus “agentes” en tanto pertenecientes o no a aquel.<sup>2</sup>

Más allá del marco teórico en el que se cruzan las nociones de Bajtín, Foucault y Bourdieu, hay una gran cantidad de trabajos teóricos centrados en el “ensayo” (Lukács, 1985 [1910]; Adorno, 1962 [1958]; de Obaldía, 1995; Rosa, 2002; Weinberg, 2007) que reflexionan sobre este género entendido como un espacio en el que se suele cruzar el discurso literario con otros discursos (teórico-crítico, político, filosófico, etc.). Por fuera de la reflexión académica sobre el ensayo, también existen numerosos autores que toman como eje los cruces entre literatura en tanto discurso, con otros discursos -ciencia, filosofía, teoría literaria. En general, se centran en cómo ingresan en el discurso literario elementos provenientes de otros ámbitos. De entre estos autores, tenemos en cuenta a Macherey (2003 [1990]) y Pierssens (1990).

La hipótesis de esta tesis sostiene que ensayo, ficción, narrativa, novela, relato, crítica o teoría literarias son categorías a las que no responden de manera unívoca los libros de Héctor Libertella, especialmente a partir de 1977. Las tres novelas previas a la publicación de *Nueva escritura en Latinoamérica* no son analizadas en este trabajo dado que se presentan como un corpus aislado, en la que la problemática de los cruces entre enunciados de “formaciones discursivas” diferentes no se plantea. En los textos posteriores a 1977, la filiación con el discurso literario y el discurso teórico-crítico es múltiple, ambigua y pone en crisis las convenciones que los distinguen. El análisis de esta cuestión

---

<sup>2</sup> “Determinar” en el sentido de establecer límites y generar presiones para obtener resultados específicos (Williams, 2009: 110-118).

habilita tres agrupaciones del *corpus* de textos en función de cuál es el discurso predominante. Desde este parámetro, se distinguen tres grupos: uno en el que predomina el discurso literario, otro en el que predomina el discurso teórico-crítico y otro, intermedio, en que el cruce es tal que no se puede precisar cuál es el predominante. Según estas agrupaciones y teniendo en cuenta que el objeto es el cruce entre discurso literario y discurso teórico-crítico, las preguntas centrales de esta tesis son: 1. ¿Cómo circulan los diversos discursos en el primer grupo, es decir, en los libros en que predomina el discurso literario?; 2. ¿Cómo circula el discurso literario en el conjunto de libros en los que predomina el discurso teórico-crítico?, 3. ¿Hasta qué grado y cómo se da la indistinción entre discurso literario y discurso teórico-crítico en el conjunto de libros en los que no se puede establecer una predominancia? Como pregunta general, que subyace a las enunciadas, se plantea qué noción de literatura propone Libertella y cómo se relaciona con las “tradiciones” (Williams, 2009) de las literaturas argentina y latinoamericana.

Como respuesta a estas preguntas, nuestra hipótesis general sostiene que la textualidad libertelliana lleva adelante una puesta en crisis de las convenciones propias del “orden discursivo” y que, a su vez, esta subversión implica consecuencias negativas que son convertidas en elementos clave de su propuesta (escasez de lectores y de circulación en librerías, tiradas de menos de mil ejemplares, editoriales pequeñas y medianas de circulación nacional). Libertella propone, teórica y prácticamente, una literatura que se concibe como un espacio discursivo en el que se pueden poner en suspenso los “regímenes discursivos” en particular y el “orden discursivo” en general.

A lo largo del tiempo, la relación entre “formaciones discursivas” no ha sido constante ni la diferencia entre ellas taxonómica. Ya sea como “formaciones discursivas” o como prácticas, hay consenso en que la diferencia entre ciencia y arte era, en buena medida,

improcedente hasta el Renacimiento (Hauser, 1980 [1951]; Foucault, 2002 [1966]; Paz (1982), Wilson, 2002; Agamben, 2007 [2005]). En un relevante estudio sobre la cuestión, Frances Yates (1983) establece que arte, matemática, alquimia, cabala, magia y ciencia comenzaron a diferenciarse sólo avanzado el Renacimiento europeo. Hay acuerdo entre estos autores en que la diferenciación taxonómica de estas disciplinas no se establece hasta el Iluminismo, especialmente hasta la creación de las Academias, en la Francia del XVII. Sin embargo, las diferencias entre discurso y metadiscurso, en el caso de la literatura, se establecieron desde temprano en Occidente, teniendo por hito central la *Poética* de Aristóteles (323? a.C.). Por esa razón, hay que tener en cuenta que el caso de Libertella se inserta en una “formación discursiva” con un amplio “dominio de memoria” en la que se establece una relación de larga data entre dos discursos, la literatura y el discurso que la tiene por objeto.<sup>3</sup> En la obra de Libertella, los cruces discursivos se dan en los dos sentidos planteados: por un lado, se confunden diversos discursos, en el mismo sentido que puede plantearse que antes del Renacimiento, ciencia y arte estaban ligados; por otro, se cruzan niveles (o se desarma la jerarquía) entre discurso y metadiscurso, entendiendo por estos la literatura y la teoría y la crítica literarias.

En la diferenciación de las “formaciones discursivas”, que comienza en el Renacimiento y se extiende hasta el presente, el discurso científico ha sido cada vez más regulado y separado del resto. Sin embargo, hubo momentos en los que se pusieron en tela de juicio estas diferencias y en los que no se distingue entre ciencia y arte, o, para decirlo en este marco preciso, entre discurso teórico-crítico y discurso literario. Uno de los hitos en

---

<sup>3</sup> En *Arqueología del saber* Foucault, al definir “dominio de memoria”, señala que “se trata de los enunciados que no son ya ni admitidos ni discutidos, que no definen ya por consiguiente ni un cuerpo de verdades ni un dominio de validez, sino respecto de los cuales se establecen relaciones de filiación, de génesis, de transformación de continuidad y de discontinuidad histórica” (1979: 94).

esta historia, se encuentra en el Romanticismo de Jena, especialmente en los fragmentos anónimos que se publican en la revista *Atheneum* (1798-1800). Las lecturas realizadas por la tradición francesa (Lacoue-Labarthe y Nancy: 2012 [1978]) sostienen que este romanticismo inaugura el “absoluto literario” en el que discurso y metadiscurso estarían nivelados y en los que la reflexión estética no estaría diferenciada de la propia práctica estética. Allí se establece una obra que constituye ella misma su propia teoría hasta terminar por considerar la teoría misma como literatura, tal como se señala en el Fragmento Crítico 117 de Friedrich Schlegel.<sup>4</sup>

Como puede advertirse y como los propios antologadores de *El absoluto literario* sostienen, del romanticismo de Jena al postestructuralismo francés hay una fuerte continuidad. Entre el fragmento 117 de *Atheneum* y las nociones de *texto* barthesianas existe una clara semejanza que, si bien presenta numerosos matices, en cierta medida puede afirmarse que ambos puntos de vista pertenecen a una misma “episteme” (Foucault, 1979), en tanto los presupuestos subyacentes a su modo de entender la literatura/escritura son similares.

Antes de producir ese salto de siglos y continentes que nos traería a la Argentina de los setenta, hay que tener en cuenta que en Europa hay un largo camino por historizar desde el romanticismo de Jena hasta la Francia de los sesenta y, dado que excede los límites de esta tesis, sólo se hará una breve alusión a los principales exponentes. Todavía en ámbito europeo, hay otros momentos de tensión en los que las obras de determinados escritores han puesto en crisis los límites de las “formaciones discursivas”: entre fines del siglo XIX y

---

<sup>4</sup> “[117] La poesía solo puede ser criticada por la poesía. Un juicio sobre el arte que no sea él mismo una obra de arte está o bien en la materia como presentación de la impresión necesaria en su devenir o a través de una forma bella y un tono liberal en el espíritu de la antigua sátira romana no tiene ningún derecho en el reino del arte” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 129)

principios del XX, la obra de Alfred Jarry y, en especial, su invención de “ciencia de las soluciones imaginarias” denominada Patafísica juegan con los límites entre arte y ciencia. Desde una vinculación conflictiva con la academia, la obra de Walter Benjamin también pone en tensión estos límites, desde la reflexión filosófica sobre la historia. En Francia, hay una fuerte tradición, desde George Bataille y Maurice Blanchot hasta los postestructuralistas, en la que se ponen en juego las diferencias entre “formaciones discursivas”, en especial entre la literatura y su metadiscurso. En el caso específico de Libertella, al igual que en los casos de los románticos de Jena y del postestructuralismo francés, los cruces no sólo se dan entre “formaciones discursivas” que están en un mismo nivel, sino que se producen entre una formación que tiene por objeto a la otra. Hay que tener en cuenta que el estudio de la literatura, sobre todo a partir del formalismo ruso, había ganado autonomía dentro de la academia con los intentos de avance epistemológico basados en la definición de una metodología y de un objeto de estudio. La relación entre literatura y teoría y crítica literarias había ganado en especificidad a principios del XX, convirtiéndose en una relación del tipo ciencia-objeto de estudio, lo que implicó una rigidez más marcada en cuanto a la posibilidad de cruces entre ambas formaciones discursivas. Al mismo tiempo, lo que sucede es que, en este caso, tanto la “ciencia” como su objeto de estudio están constituidas por el lenguaje, y es precisamente esto lo que posibilita de tal manera el cruce entre literatura y crítica literaria, entre literatura y teoría literaria, entre discurso y metadiscurso y lo que habilita, en otro nivel, un cruce o un espacio de indeterminación entre “formaciones discursivas”.

En Argentina, ese tipo de escritos, que ponen en crisis la relación entre “formaciones discursivas”, ha sido en cierta medida característico de su literatura. En él podemos incluir *Facundo* de Sarmiento, *Libro extraño* de Sicardi, la novela buena de Macedonio Fernández,

las novelas de Arlt, los cuentos-ensayos de Borges y la metaliteratura de Cortázar.<sup>5</sup> Al mismo tiempo, el ensayo ha sido muy prolífico en Latinoamérica, desde la Colonia hasta la actualidad, también teniendo en cuenta de nuevo a Sarmiento pero también a Martí, Rodó, Reyes, Mariátegui, Martínez Estrada, entre muchos otros (Skirius: 1981, Weinberg: 2007).

En los sesenta, ingresa el postestructuralismo a la Argentina a través de Jacques Lacan leído por Oscar Masotta en sus clases del instituto Di Tella y de la publicación de estas en libro (1970), de la publicación de *Barroco* (1969) de Severo Sarduy en Buenos Aires y de las traducciones de Nicolás Rosa de las obras capitales de Roland Barthes (1974). Entre 1973 y 1977, en Buenos Aires se publica *Literal*, revista vinculada al psicoanálisis lacaniano, en la que participó fugazmente Libertella. En ese contexto se inserta el primer libro de Libertella que se aborda en esta tesis: *Nueva escritura en Latinoamérica*. En plena relación con la participación de Osvaldo Lamborghini en *Literal*, Libertella adopta algunos de sus axiomas. Así lo advierte en este fragmento de *Las sagradas escrituras*:

Si es cierto que la obra de ficción es proliferación (y nada específico parece dominarla), sin embargo ahí está la operatoria explícita y el placer de combinar que hacía decir a otro amigo: -Ésta es mi patología literaria: a ver cómo hago crítica a partir de un simple destello literario; a ver cómo hago ficción a partir del farrago teórico más impenetrable-. No por casualidad esto tiene correspondencia puntual con cierta revista de vanguardia, allá por los años '70, cuyo manifiesto ahora regresa: "Escritura literal se piensa a partir de la diferencia, pero no confunde la diferencia con frontera. Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema" (1993: 18)

Con este gesto, en el que Libertella retoma una de las propuestas de Lamborghini, su escritura conecta con la tradición literaria y también crítica en la que discurso y

---

<sup>5</sup> Esta serie se basa en lo que Ricardo Piglia ha denominado la tradición del "libro extraño": "La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos." (Piglia, 2014: 37)

metadiscursos se enlazan entre sí. Como veremos, al mismo tiempo que Libertella dialoga con el postestructuralismo construye y se inserta en el “hermetismo”, “tradición selectiva” en la que hace confluír a autores que van desde Hermes Trismegisto y los cabalistas medievales hasta los del neobarroco, pasando por los del barroco español.<sup>6</sup>

A partir de las diferentes modulaciones que adquieren los cruces discursivos en la obra de Libertella y en combinación con la periodización establecida, estructuramos esta tesis en siete capítulos. Luego de este primer capítulo en el que se realiza una breve presentación de la obra, una introducción a los aspectos teóricos básicos de nuestro enfoque y una revisión del estado de la cuestión, se continúa con un segundo capítulo centrado en el análisis de *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), en que el autor plantea una línea estética que es el punto de partida de su obra futura. El libro es leído como una propuesta de lectura y escritura en la que la literatura y su metadiscursos, ya sean la crítica o la teoría literarias, se tornan permeables entre sí, de manera que se pone en crisis su diferencia. Como complemento de este libro, se analiza en conjunto “La palabra de más” (1981) de Libertella y la polémica que sostuvo con Emir Rodríguez Monegal.

El tercer capítulo consiste en una lectura de los libros en los que el discurso literario predomina sobre el teórico-crítico.<sup>7</sup> *¡Cavernícolas!* (1985), *El paseo internacional del Perverso* (1990) y *Memorias de un semidiós* (1998) son analizados haciendo foco en cómo

---

<sup>6</sup> Una “tradición selectiva”, en términos de Raymond Williams, implica “una versión intencionalmente selectiva del pasado preconfigurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativa en el proceso de definición e identificación cultural y social” (2009: 153). Con respecto al “hermetismo”, no nos detendremos en profundidad salvo para analizar algunas problemáticas vinculadas al “sentido” (Ver capítulo: IV. 5.1. La asemia como política). En el marco de la carrera de Doctorado en Letras, se planifica una investigación exhaustiva del vínculo entre Libertella y el “hermetismo”, cuyos resultados serán plasmados en la correspondiente tesis.

<sup>7</sup> De este corpus se excluyen las tres primeras novelas, la reescritura de los relatos compilados en *¡Cavernícolas!* y *A la santidad del jugador de juegos de azar* (2011). Como señalamos, las tres primeras novelas responden a otro lineamiento de la obra de Libertella y por ese motivo no son incluidas en este estudio. La reescritura de los relatos de *¡Cavernícolas!* no son estudiadas porque, en función de nuestro objeto, el análisis se tornaría redundante. *A la santidad del jugador de juegos de Azar* es excluido también por este último motivo: si bien presenta una colección de relatos breves y no editados en libros anteriormente, consideramos que no aporta novedades para el análisis del problema de los cruces discursivos.

juegos formales o elementos provenientes de otros discursos determinan cuestiones centrales de la ficción narrativa. Por ejemplo, se analiza cómo el anagrama y el calambur determinan la historia del personaje Rassam, en el relato “Nínive”, y también de qué manera la noción barthesiana de “texto” es constitutiva del relato “La historia de historias de Antonio Pigafetta” o cómo una receta alquímica del siglo XVI da lugar al narrador de *El paseo internacional del perverso*.

El cuarto capítulo tiene por objetivo analizar de qué modo se entrecruzan diversos discursos en la marco de la crítica/teoría literarias, especialmente en *Las sagradas escrituras* (1993), libro central de la producción libertelliana. Este capítulo aborda dos cuestiones principales: por un lado, cómo se entrecruzan diversas fuentes legitimadas y no legitimadas por el “sistema de formación” (Foucault, 1979) que rige sobre el discurso teórico-crítico. Se analiza cómo acude a discursos legitimados como el psicoanálisis o la semiótica de la misma forma con que trae a colación la alquimia, la homeopatía o hasta las charlas con amigos. Por otro lado, cómo ingresan procedimientos propios del discurso literario, imponiendo un uso anómalo, para el discurso teórico-crítico, del lenguaje, en el que se apela a la paradoja, la asemia o el dibujo para dar cuenta de “lo real” de lo literario. Como veremos, existe un salto cualitativo entre la inclusión, en el discurso teórico-crítico, de fuentes provenientes de diversos discursos, legitimados o no, y la adopción de una escritura cercana al discurso literario. En el primer caso sólo se desjerarquizan los enunciados que pueden ingresar en el discurso teórico-crítico, mientras que en el segundo se ponen en cuestión una serie de requisitos constitutivos del discurso teórico-crítico: la imposibilidad de ingreso de la ficción -excepto como objeto-, la predominancia de *un* sentido y cierta eficacia comunicativa, relacionada con la trasmisión de conocimiento positivo.

La elección de *Las sagradas escrituras*, como libro central para indagar estos problemas, implica también el trabajo con el resto de las publicaciones en las que predomina el discurso teórico-crítico, en tanto se imbrican con este libro en un fuerte trabajo de reescritura que termina dando por resultado una textualidad unida a través de múltiples conexiones, en la que los reenvíos entre los textos son constantes y se dan a partir de la cita textual, la reescritura de determinados pasajes y la recuperación de problemáticas ya tratadas, entre otros procedimientos. Estos libros son *Ensayos o pruebas sobre una red*

*hermética* (1991) *Los juegos desviados de la literatura* (1991) y *La librería argentina* (2003). Sin embargo, es necesario subrayar que no se trabajará específicamente la cuestión de la reescritura sino los diversos matices que puedan advertirse entre un libro y otro respecto de la problemática que nos ocupa: el cruce discursivo y la indistinción genérica.

El quinto capítulo está enfocado en *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000) y *Zettel* (2009), dos libros en los que el discurso literario y el discurso crítico/teórico se tornan indistinguibles. Ambos presentan un trabajo de cruce en el que son tantas las idas y vueltas entre uno y otro discurso que termina por volverse inconducente la diferenciación entre ellos. Como sostenía Rosa, su geometrización es hartamente compleja. Más allá de que nos lleven a la misma conclusión, sus vías son distintas. *El árbol de Saussure* trabaja sobre un mundo utópico en el que el signo tiende a la desaparición. A partir de ese hecho ficticio, se construye un texto que alterna entre la escritura “hermética” y el estudio antropológico. Por su parte, *Zettel* se presenta como la compilación de las “fichas” o “papeletas” que se podrían haber encontrado luego de la muerte de Libertella. En este libro se cruzan los más diversos discursos a partir de un trabajo de contrucción de pequeños textos que, en general, concentran lo más característico de su escritura: juegos con el lenguaje, paradojas y pasajes asémicos.

El sexto capítulo aborda *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Los motivos de su inclusión en este estudio residen en que esta autobiografía se presenta como un libro atípico en la trayectoria de Libertella. Por esa característica su análisis adquiere mayor relevancia dado que nos permite observar en qué medida este autor sostiene el trabajo sobre los cruces discursivos. En este capítulo nos concentramos en la coherencia estética que se sostiene entre este libro y los anteriores a pesar de inscribirse en un género no transitado y en el que dice sentirse “ajeno”.

En el séptimo capítulo, ponemos en correlación las conclusiones parciales de cada estudio particular y enunciaremos las que consideramos finales para el *corpus* de esta tesis. Principalmente, hacemos un planteo sumario de la relación de la literatura de Libertella con el mercado, su oposición a la “literatura dominante” y su inserción en el “Hermetismo” y en el “Neobarroco”, para volver por última vez a la cuestión de los cruces discursivos y terminar de delimitar la noción de Literatura que sostiene en su obra.

## II. Una propuesta de lecto-escritura

Cualquiera podría reconocerse en sus mutuos ecos, como convocando el fantasma de una crítica lírica que no se ocupe de la literatura sino que provenga de ella o, al revés, el de una literatura que sea crítica allí donde muestra con ostentación su campo de lecturas.

Héctor Libertella, *Las sagradas escrituras*

En 1977, Héctor Libertella publica *Nueva escritura en Latinoamérica* en la editorial Monte Ávila Editores de Venezuela. El libro aparece en la “Colección Estudios” y en la contratapa se anuncia como “un ensayo decisivo para comprender el fenómeno de la reciente narrativa latinoamericana”. Al año siguiente, Emir Rodríguez Monegal publica una reseña en la revista *Vuelta*, fundada por Octavio Paz, en la que ataca al libro por descuidado, falaz y desubicado, entre otras cosas. En el número siguiente, Libertella responde en la revista: la polémica se arma a partir de las diferentes posiciones que toma el escritor para defenderse de los ataques de Rodríguez Monegal.

En este capítulo, analizaremos *Nueva escritura en Latinoamérica*, la reseña de Rodríguez Monegal publicada en *Vuelta* y la respuesta de Libertella. La polémica se recupera por dos razones: en principio, porque permite ponderar cómo se resienten determinados agentes cuando precisamente las diferencias entre “formaciones discursivas” no son respetadas; también porque Libertella, en la respuesta, se permite explicar algunas cuestiones que son más bien enigmáticas en el libro.

## II. 1. *Nueva escritura en Latinoamérica en el marco del ensayo*

Héctor Libertella es uno de los escritores argentinos de la segunda mitad del siglo XX que buscó distanciarse de los modos de escribir y leer literatura establecidos. Con tres novelas publicadas -*El Camino de los Hiperbóreos* (1968), *Las aventuras de los Miticistas* (1971) y *Personas en Pose de Combate* (1975), *Nueva escritura en Latinoamérica* implica un quiebre al presentarse como una trenza que combina un estudio de la literatura latinoamericana delimitada entre 1965 y 1977, una propuesta de lectura crítica y, al mismo tiempo, una propuesta de escritura. Es decir, el libro tiene las características de un *ensayo* con una fuerte voluntad de estilo en el que se lee la literatura latinoamericana al mismo tiempo que se presenta una suerte de manifiesto. De esta manera, Libertella construye una propuesta de lecto-escritura, entendida como una propuesta tanto de lectura crítica como de escritura literaria, en la que él mismo se inscribe y de la que su libro no deja de ser parte.

Antes de continuar, haremos una breve consideración sobre el “ensayo”. Georg Lukács, en “Sobre la esencia y la forma del ensayo” (1985 [1911]) afirma que el ensayo posee una forma que lo incluye dentro del ámbito del arte pero que lo diferencia de todas las demás formas de arte. Para este autor, si bien el ensayo presenta un perfil relacionado con el aporte de información, su vigencia no cae con la de dicho aporte dado que “ha disuelto todos sus contenidos en la forma” (1985: 18), lo que implica que su validez estará dada en relación a la serie literaria y no en relación a la de la ciencia. Por último, sostiene que el ensayo viene a dar forma a la “vivencia sentimental de una experiencia intelectual” que se sostiene como pregunta y, dado que su respuesta es imposible, el ensayo vale en tanto proceso. En “El ensayo como forma” de 1958, Theodor Adorno lo coloca en contraposición a los requisitos que solicitan la filosofía y la ciencia, a las que entiende

como “órdenes represivos” y lo reivindica como un conocimiento que no es traducible en los términos que la ciencia reclama (1962: 19). Al considerar que lo característico de este tipo de textos es un modo “metódicamente a-metódico” (1962: 23), Adorno sostiene que no se puede hacer mayor sistematización acerca del ensayo en tanto se presenta como algo sin más características que su imprevisibilidad y su permanente cambio, al tiempo que subraya su carácter inacabado y discontinuo. Guillermo Sucre, en “La nueva crítica”, establece una noción con un criterio similar, al sostener que el método de la crítica literaria “es una relación personal con la obra” (2000: 259). Claire de Obaldía en *The essayistic spirit* (1995), relee los textos de Lukács y Adorno y actualiza el problema de lo inacabado y lo fragmentario del ensayo a partir de la lógica de *parergon* propuesta por Derrida en *La verdad en pintura* (1978).<sup>8</sup> Para el caso de *Nueva escritura en Latinoamérica* es interesante detenerse en la diferencia que establece de Obaldía entre “*parergon*” y “fragmento”, en la que sostiene que

the ‘para’ of the *parergon*’s relation to the ‘ergon’ is most apt to translate the paradox of a form that ‘lives off a desire that has an in-self, that is more than something merely waiting to be completed, and removed, by absolute knowledge’ (110).<sup>9</sup>

De aquí que llegue a afirmaciones paradójicas del tipo: “the essay is an art-form as well as not (yet) being an art-form” (111).<sup>10</sup> De Obaldía rechaza la tesis derridiana de que todo “texto” sería un *parergon* y prefiere acotar: afirma que la lógica del *parergon* no sirve para

---

<sup>8</sup> En la primera parte de *La verdad en pintura*, Derrida reflexiona sobre la cuestión de los ornamentos (*parerga*) en el arte, teniendo en cuenta de qué modo funciona el marco para el cuadro o los vestidos para las estatuas. Allí señala: “Un *parergon* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo” (2005: 65) En concordancia con su proyecto filosófico, Derrida trabaja sobre el término para dar cuenta de cómo es esa misma palabra, *parergon*, la que deconstruye la oposición entre un adentro y un afuera de la obra de arte o entre la obra y su ornamento, entre *ergon* y *parergon*. De Obaldía no reflexiona sobre la obra de arte y su ornamento, sino sobre el ensayo, como un *parergon* sin *ergon*.

<sup>9</sup> “La relación del “para” del *parergon* con el “ergon” es más apta para traducir la paradoja de una forma ‘que vive del deseo de ser un todo, que es más que algo que sólo espera ser completado, y removido, por el conocimiento absoluto’ (Traducción nuestra)

<sup>10</sup> “El ensayo es una forma de arte tanto como (todavía) no lo es” (Traducción nuestra)

englobar todos los textos pero sí para dar cuenta de la relación ensayo-literatura, más precisamente del momento en que el ensayo se entrelaza con la literatura. Desde esta perspectiva, el ensayo caracterizado desde el *para del parergon* implica la proximidad y la distancia, la identidad y la diferencia, la interioridad y la exterioridad, lo jerárquicamente similar y lo subordinado; es decir, el ensayo no puede pensarse en una relación de oposición con la literatura sino en un ida y vuelta permanente. Y es esta noción de ensayo la que viene a ser de utilidad para pensar el libro de Libertella, precisamente en ese ir y venir, como un “gesto que sale por cualquier lado desde todas las actividades literarias, pero que se devuelve rigurosamente a cada una de ellas.” (Libertella, 1981: 603) El conocimiento que se construye en su libro no es especulativo ni contrastable, es proyectivo, una apelación a la acción, casi un manifiesto crítico-literario, la propuesta de un modo de leer.

Lo desglosado acerca del ensayo será de utilidad para una mejor comprensión de la propuesta de lecto-escritura. Puntualmente, el libro sostiene una propuesta de lectura crítica de la literatura que se escribe en Latinoamérica y lo hace a partir de una particular voluntad de estilo. Al sostener una propuesta de lectura, Libertella se saltea los escollos del conocimiento formal, en el sentido de que su escritura no se superpone con la del discurso científico, no se somete al seguimiento de un método ni le interesa lo contrastable, falsable o no controlado de sus aportes. Libertella propone la constitución de una lectura local para las producciones locales, que no importe métodos pero que tampoco caiga en la trampa del regionalismo, quiere una lectura que se diferencie pero que no suponga una diferencia que parta del territorio sino que se inscriba en ese territorio como diferencia:

Viene a asumirse como un ojo corrosivo. Ahora en su mirada detecta métodos ya impuestos desde antiguo: el recurso a la geografía política, el estudio de razas y modos de ser ‘expresándose’ en un territorio y en una convención (europea) de cinco siglos. (1977: 9)

Lo que Libertella busca, lo repetirá en más de un libro, es una literatura diferente, que se diferencie. En correlación con lo sostenido por Octavio Paz acerca de la “tradicción de la ruptura” (1974), Libertella entiende que un primer movimiento de ruptura y novedad se ha consolidado como marca del arte moderno y es por eso que sostiene la necesidad de un segundo movimiento en el que se pase de la “ruptura” a la “diferencia”. Desde una perspectiva anclada en Latinoamérica, identifica la “ruptura” como un aspecto “univerzalido” de la literatura europea que se imprime como demanda para los autores latinoamericanos. Por esta vía, arriba a la caracterización de dos “vanguardias” coexistentes:

Una que, apoyada en cierto aparato teórico, alimenta la fantasía de una “evolución” crítica (la vanguardia de pasos sucesivos), y su sombra, en la otra escena, que simula operar en el cuerpo social como escondida en un caballo de Troya, que mientras espera el momento ilusorio de estallar se va comprendiendo en su disfraz, reinstaura el mito griego de la astucia, hace *su* negocio, invierte a largo plazo indiferente al mecanismo de las pérdidas o de las ganancias, y que, ajena a la conquista de rápidos efectos en el mercado, sólo “funciona” – pica, graba, talla - compulsivamente en las cuevas. (1977: 28)

La segunda vanguardia es lo que en el libro denomina como “nueva escritura”, nominación que sólo reconoce como un “modo táctico” para nombrar “eso que parece *diferir* en el conjunto de las letras latinoamericanas” (1977: 10). Según Libertella, esa literatura no busca una ruptura con el pasado y tampoco busca la instauración de una *nueva* idea de literatura, es decir, se sale de la “tradicción de la ruptura”, occidental, para sostener otra concepción de la literatura, latinoamericana. Así es que busca una escritura y una lectura corruptoras “de los modos constituidos del saber” (Libertella, 1981: 606) pero no sólo del saber científico, sino del saber sobre la ficción, porque entiende que todo saber sobre la ficción implica el supuesto de qué es la ficción y ese supuesto no es más que una limitante para los escritores. En consonancia con esto, propone:

Como dislocación de ese destino colonial, es pensable otro sitio para la crítica literaria donde dialogue con las obras y lea en ellas cierta teoría connatural al hecho poético, cierta Propuesta latente que permita reintroducir a la ficción en aquella cadena, y la rescate de su papel decorativo. (1977: 64, 65)

Para Libertella, la “propuesta” reconoce algunos escritores que ya están trabajando en esa dirección, o que lo han hecho, y buscan consolidarla.<sup>11</sup> En este sentido, su aporte se mide como táctica por sobre todo criterio de verdad: es más un conocimiento instrumental, una propuesta de lectura y de allí que la lógica del *parergon* sea tan útil para pensarlo, en tanto se presenta como un constante ir y venir entre diversos campos del saber, sin respetar las políticas que lo delimitan y siempre presentándose como algo en proceso, no acabado, que se dispara hacia la práctica y de ninguna manera pretende la totalidad.

En 1981, Libertella publica en un volumen acerca del ensayo latinoamericano, compilado por John Skirius, un texto titulado “La palabra de más”, habilitando así un marco para leer *Nueva escritura en Latinoamérica*:

Así empezamos a cercar, pues, el tipo textual que nos preocupa. Proviene secretamente del practicante (cualquiera sea su disciplina) y de sus experiencias de trabajo, pero se expone como hijo directo de la cruce interdisciplinaria. Remite a la investigación y juega con sus elementos pretendiendo constituirse en otro saber. Si teoriza “teoriza”, sí, pero apenas en el sentido de proponer teorías: posibles. En todo caso nos informa sobre la intimidad del trabajo escrito y se convierte de este modo en un gesto crítico, apenas eso, un gesto que sale por cualquier lado desde todas las actividades literarias, pero que se devuelve rigurosamente a cada una de ellas. (603)

En ese artículo, Libertella lee puntualmente la teoría, la crítica y la ficción desde el punto de vista de los contratos socio-económicos en los que participa cada práctica escrituraria.

Relaciona la teoría con la institución académica, la crítica con esa institución y con los

---

<sup>11</sup> Los escritores que toma en cuenta son Severo Sarduy, Luis Britto García, Jorge Aguilar Mora, José Balza, Reynaldo Arenas, Enrique Lihn, Germán L. García, Manuel Puig, Luis Gusmán, Salvador Elizondo y Osvaldo Lamborghini (no deja de tener en cuenta las obras de Macedonio Fernández, Guimaraes Rosa, Lezama Lima o Jorge Luis Borges como precursores). Esta lista de autores ha sido utilizada muchas veces para enaltecer a Libertella en cuanto a la sagacidad y a la actualidad de su lectura, que leía lo que se convertiría en el canon latinoamericano, sin embargo, y esto también contribuye a la lectura del libro como *parergon*, no proponía más que una lista tentativa de escritores que no pretendía ser exhaustiva ni definitiva sino permanentemente actualizada.

medios de difusión o los grupos de estudio privados y la ficción con el contrato editorial. No sólo entiende estas relaciones en términos económicos sino también en términos de una determinada legalidad que dispone, sobre la práctica en cuestión, condiciones pautadas a la hora del contrato. Ahora bien, en el “metatexto”, el objeto que delimita en ese artículo, se cruzan las prácticas teóricas, críticas y ficcionales: “se trata de un espacio ambiguo que se alimenta de sus vecinos y viene a desjerarquizarlos, los mezcla y les vacía una representatividad clásica conferida por tantas ideologías sucesivas de lo que se considera ‘literario’” (605). De esta manera, Libertella pone en foco uno de sus principales nodos de interés: de qué modo, a través de qué agentes y por qué se delimita la literatura. Como contrapartida de estas preguntas presenta su propia práctica de escritura que intencionalmente desconoce lo que se considera “literario” para hacer otra cosa. El *metatexto*, ajeno a la *legalidad*, se convierte

en una crítica natural a los modos constituidos del Saber. En cualquier caso, podremos ahora definir al metatexto como el elemento corruptor de una sabiduría convencional, o bien como el agente descentrador de esa omnipotencia que caracteriza a la actividad teórica o a la crítica en sus épocas alternativas de dominio social (606).

En buena medida, Libertella hace explícita la operación llevada a cabo cuatro años antes en *Nueva Escritura en Latinoamérica*. De esta manera y desde el propio marco propuesto por el autor, puede considerarse este libro como uno de esos textos en los que se practica el cruce entre teoría, crítica y ficción tal cual lo presenta al delinear el “metatexto”. Sin embargo, lo importante es resaltar cuán presente tiene este autor el modo en que funciona el orden del discurso y, en especial, el modo en que se diferencian lo que aquí se ha denominado discurso literario y discurso teórico-crítico. La noción de “metatexto” será abandonada por el propio Libertella, que luego apelará a las nociones de “pathografía” (1991) y de “ficción teórica” (1993), sin que ninguna de ellas se establezca de manera

definitiva; sin embargo, la definición que ofrece en 1981 de aquel término da cuenta de lo realizado en *Nueva escritura en Latinoamérica* y, en especial, de un movimiento que parte de la literatura y se devuelve a ella, constituyendo un saber que se desliga de las normas para la inserción en el discurso teórico-crítico.

## II. 2. La polémica con Rodríguez Monegal

yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.

Michael Foucault, *El orden del discurso*.

pensemos en los ensayos de interpretación, que tuvieron tanta importancia para América Latina, y que fueron muy cuestionados en los comienzos de la etapa de formalización de las ciencias sociales en América Latina, precisamente por su valor literario, su voluntad de estilo, su alto nivel metafórico, y su falta de métodos de “control” de la información.

Liliana Weinberg, *El ensayo como una Política del Pensamiento*

*Nueva escritura en Latinoamérica* se filia (para distanciarse) con dos textos anteriores: “La nueva novela latinoamericana” (1968) de Emir Rodríguez Monegal y *La nueva novela hispanoamericana* (1969) de Carlos Fuentes. Se distancia ya desde el propio título, en el que se advierten al menos dos diferencias: la primera es el corrimiento del término *novela* y su reemplazo por *escritura*, gesto que remite a la impronta dejada por la lectura de los postestructuralistas franceses –Barthes (1954), Derrida (1967), Sollers (1967)-; la segunda está en el paso del gentilicio al espacio geográfico, de *latinoamericana* o *hispanoamericana*

a en *Latinoamérica*, lo cual implica un cambio en el punto de vista, dado a partir de su intención explícita de no pensar una relación determinante entre el continente y la escritura sino, más bien, en una relación sostenida por los propios escritores entre los que “lo latinoamericano” puede darse o no, en tanto sea asumido como posición diferencial respecto de Europa y Estados Unidos. A partir de este libro, *Latinoamérica* es pensada por Libertella como un espacio de diferencia con respecto a Occidente y, en cierta medida, esta posición respecto del continente habilita los juegos discursivos, en tanto las diferencias entre discurso literario y discurso teórico-crítico estarían directamente vinculadas con la tradición occidental, con el “orden discursivo” establecido desde Occidente.

Como señalamos al inicio de este capítulo, al poco tiempo de la publicación de *Nueva escritura en Latinoamérica*, Emir Rodríguez Monegal escribe una reseña demoledora sobre el libro y la publica en la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz. Como se vio en el apartado anterior, el libro de Libertella pone en tela de juicio las diferencias entre “formaciones discursivas” y propone una práctica subversiva de los límites entre teoría, crítica y literatura. Precisamente este punto desata la ira de Rodríguez Monegal. La polémica es una ilustración clara de cómo se resienten los espacios oficiales frente a determinadas prácticas que los ignoran, los dejan de lado o los subvierten. Rodríguez Monegal toma el lugar de quien puede y debe controlar la existencia de textos como el de Libertella: en su artículo, no sólo no recomienda la lectura del libro sino que pone en tela de juicio a la editorial que lo publica, adjudicándose el poder de discriminar entre lo bueno y lo malo no sólo en términos de gusto o profesionales sino en términos morales. Libertella escribe un texto que, de necesitar inscribirse en una taxonomía, podría denominarse “ensayo” pero que no se ajusta muy bien a ningún molde genérico, por más laxo que sean los límites del mismo. Esto se convierte en un problema para la crítica que representa

Rodríguez Monegal que no sólo se atribuye, como cualquier reseña, la aptitud de hablar sobre el libro -recomendarlo o no, señalar defectos y virtudes-, sino que también se inmiscuye en sus aspectos más íntimos para demandar correcciones: por ejemplo, dice que el título no debería decir “en Latinoamérica” sino “en Hispanoamérica” porque entre los escritores que Libertella trae a colación sólo hay un brasileño. También se atribuye la posibilidad de evaluar los objetivos del libro en relación con la cantidad de páginas y el tamaño de la tipografía. Y lo que es más interesante, lee el libro desde un objetivo que le adjudica pero que el propio libro no sostiene ni propone: “la renovación total de la crítica de la novela latinoamericana” (1978: 36). Frente a esto último, se podría decir que la propuesta de Libertella es más humilde y, al mismo tiempo, más subversiva, porque no pretende una renovación total de la crítica de la novela latinoamericana sino un espacio para una crítica que no recurra a métodos preexistentes a la lectura.

Uno de los momentos clave del texto de Rodríguez Monegal es cuando demuestra no haber entendido lo que propone Libertella, lo que sumado a su mordaz uso de la ironía, lo hace caer dos veces. El crítico contrasta *Nueva escritura en Latinoamérica* con libros en los que “se aplica Lévi-Strauss y la semántica estructural con un rigor increíble” (37), “en que se aprovecha el método deconstructivista de Derrida para proponer una lectura distinta” (37), “se analiza a la luz de Propp, Greimas, Bremond, Barthes, Genette y otros (...) y se construye toda una teoría sobre el realismo maravilloso como atributo del discurso sobre la realidad latinoamericana.” (37, 38). Para el crítico, la existencia de libros que adoptan esos enfoques dan por tierra con las intenciones de Libertella, que es tildado de desactualizado por no advertir que lo que propone se estaba haciendo desde hacía algunos años. Rodríguez Monegal no sólo le hace decir cosas que no dijo y demuestra no entender lo que Libertella propone sino que, como indicamos, se atribuye el derecho de aconsejar a

la editorial acerca de qué publicar, dado que para él, Monte Ávila ha perdido el rumbo:

Si me he detenido un poco en este libro no es por sus méritos. Pero como ha sido publicado por una editorial que se especializa en crítica literaria y que entre otros autores ha publicado a Adorno y a Benjamin, a Frye y a Barthes, a Guillermo Sucre y a Julio Ortega, cabe sospechar que alguien creyó realmente que la propuesta de este libro merecía ser atendida. Es lástima, porque el discurso crítico sobre la nueva narrativa latinoamericana no puede adelantar con trabajos de este tipo: malinformados, tendenciosos, ingeniosos, acrílicos. Si los cavernícolas quieren participar en el diálogo que está instaurado hace años deben abonarse a alguna biblioteca circulante para saber qué pasa en el mundo fuera de sus cuevas. Entonces, y sólo entonces, podrán salir de las cavernas armados de algo más que los groseros garrotes de antaño. (38)<sup>12</sup>

Para atacar el libro, Rodríguez Monegal tiene que hacer que Libertella quiera cosas que nunca manifiesta, como revolucionar la crítica literaria, pertenecer al delimitado círculo de la crítica académica o participar en el diálogo del cual es él quien maneja las vías de ingreso y legitimación. Así es que hace que desee la pertenencia para expulsarlo mejor. Ante semejantes acusaciones, Libertella le responde en el número siguiente de la misma revista. El escritor capta de qué se lo acusa y para deshacer los ataques afirma que nunca le interesó la crítica, que lo que él propone es algo entre escritores:

*Nueva escritura en Latinoamérica* se armó, en fin, como una propuesta o *gesto crítico* salido desde la literatura para devolverse a ella. Sólo una falla de ubicación puede ver en este texto un trabajo específicamente teórico, o peor, crítico. En esa falla o grieta alguien ha perdido aquí el pie. Muchos estudiosos de la literatura entendieron que el libro no proponía una *invasión* de competencias: los sistemas críticos y el trabajo teórico admiten sus leyes y su tradición, y no quieren confundirse con la natural ambigüedad de un testimonio. (Libertella 1979: 49)

Sin querer que este trabajo se convierta en un arbitraje de la polémica, resta decir que en ella se pueden señalar los agentes concretos que ejercen el control de los discursos circulantes. Libertella construye un espacio alternativo donde no se deslegitima la crítica que defiende Rodríguez Monegal, sólo se pone en juego su carácter imperial.

---

<sup>12</sup> El término “cavernícolas” es utilizado por Libertella en el libro para referirse a los escritores de la “nueva escritura”.

Luego de haber reconstruido la polémica, se puede volver al libro de Libertella y afirmar que su radicalidad está en que la pregunta insiste, no se detiene y sobre todo no va en busca de una respuesta. Retomando la diferencia entre “*parergon*” y “fragmento” sostenida por Claire de Obaldía, las preguntas en general podrían clasificarse según esa división: hay preguntas que buscan la quietud de la respuesta, la totalidad que implica el “fragmento”, y otras que se disparan hacia la actividad, son movilizadoras y no pretenden respuesta. Allí el espacio no definido hacia el que se dispara el “*parergon*”.

Las última palabras de *Nueva Escritura en Latinoamérica* ponen en evidencia la potencia de las preguntas del libro y también que el *ergon* que delinea este *parergon* no es imaginable:

El recorrido tampoco parece ser sucesivo, el practicante mira hacia ¿atrás? Y se descubre en cualquier punto del circuito, aplastado también él por una práctica que ¿empezó? por un Proyecto de Utopía (la escritura dibujándose en la Historia y la Historia reflejándose en la escritura), que ¿siguió? destruyendo toda pretensión extra textual, que anuló la espontaneidad, permitió la carnalidad, el teatro, el mito de la piedra hecho explícito, que ¿después? aplastó otra vez los materiales, anuló la síntesis, el símbolo, los capítulos aglutinantes, los efectos comparables, la simetría, las fantasías de una cierta lógica o linealidad (o hasta desorden), y que parece ‘crecer’ y/o estar ‘fija’ –ya inscrita- en cualquier momento de una escritura que se desplaza ¿hacia dónde? (1977: 110)

Una vez más queda en evidencia la fuerte voluntad de estilo de este ensayo que, como decía el propio Libertella en la respuesta a Rodríguez Monegal y como luego afirmaría respecto del “metatexto”, parte de la literatura para volverse a ella. Él mismo justifica en su defensa que esa fuerte voluntad de estilo, en la que la forma se torna críptica y confunde, mezcla discursos y hace que proliferen las paradojas, tiene su raíz en la necesidad de sortear la censura. Esta justificación es entendible si se tiene en cuenta que el año en que se publicó el libro, 1977, fue uno de los más duros de la última dictadura argentina. Ahora, si tenemos en cuenta que el libro marca un quiebre en la obra de Libertella y permite dividirla en dos

períodos sumamente disímiles, la excusa de la censura cae. Con esto no se quiere señalar una contradicción sino señalar que aquello que este autor reconocía como una estrategia contra la censura a fines de los setenta, durante la década siguiente se convertirá en una de las claves de su poética: luego de *Nueva Escritura en Latinoamérica* Libertella no volverá al modo de escritura de sus novelas *beatnicks* y los núcleos de su propuesta serán el juego formal y el hermetismo.

### III. El discurso literario

¿Qué trabaja el texto? La lengua. Reconstruye la lengua de comunicación, de representación o de expresión (donde el sujeto, individual o colectivo, puede tener la ilusión de que imita o se expresa), y reconstruye otra lengua, voluminosa, sin fondo ni superficie, pues su espacio no es el de la figura, el del cuadro, el del marco, sino el espacio estereográfico del juego combinatorio, infinito en cuanto salimos de los límites de la comunicación corriente (sometida a la opinión, a la doxa) y de la verosimilitud narrativa.

Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*

Luego de haber analizado *Nueva escritura en Latinoamérica*, en este capítulo nos centramos en la obra de ficción de Libertella, en los textos en los que, según los términos propuestos, predomina la inscripción en el discurso literario. Estos libros son: *¡Cavernícolas!* (1985), *El paseo internacional del perverso* (1991) y *Memorias de un semidiós* (1998).

Según hemos podido reconstruir a partir del trabajo con fuentes orales, en 1979 se exilia en México, donde trabaja como director de la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.<sup>13</sup> Antes había trabajado como editor en Monte Ávila, en la sucursal argentina, y al regreso de México, luego de diversos trabajos, se convierte en director general de Fondo de Cultura Económica. Con una carrera como escritor y otra como editor, Libertella podía publicar en una editorial de alcance internacional y sin embargo escoge una editorial local, dedicada a la literatura argentina y el psicoanálisis. En 1985, diez años después de la publicación de su último libro de ficción, publica *¡Cavernícolas!* en la editorial Per Abbat del chileno Óscar Luis Molina, que había sido editor de Grijalbo y

---

<sup>13</sup> Para la reconstrucción del itinerario profesional de Héctor Libertella nos basamos en los testimonios de Tamara Kamenszain, Mauro Libertella, César Aira, Guillermo Quartucci, Damián Tabarovsky, Marcelo Damiani y Martín Kohan. Si bien permanecen inéditos, han sido publicados de forma fragmentaria (ver: Prado, 2011 y 2014).

Pomaire y emprendía un nuevo proyecto con Reina Roffé como asesora. Antes de ingresar al libro, ya en la solapa de *¡Cavernícolas!*, se dice que Libertella ha estado trabajando en las principales casas editoriales de América Latina, que es traductor, que fue profesor en Nueva York, México y Buenos Aires, que pertenece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), donde investiga “escrituras herméticas hispanoamericanas”. Más allá de esta nueva toma de posición, en la que el Libertella editor-académico está a la misma altura que el Libertella-escritor, la solapa, al referirse a los libros que Libertella está escribiendo, anuncia obras que no serán publicadas jamás, por lo menos con el título que se las anuncia. Esta cuestión se resalta porque con *¡Cavernícolas!* se inicia un proceso de escritura y reescritura en el que se irá conformando una intrincada “red” en la que cada libro retoma otros anteriores, hace “injertos” de uno en otro, proyecciones que se concretan en otros libros y otras que quedan tendidas en el aire, como esos títulos que nunca alcanzan a convertirse en libro.

En los noventa, Libertella publica dos libros de ficción más, *El paseo internacional del perverso* (1991) y *Memorias de un semidiós* (1998). El primero, publicado en una editorial pequeña, Grupo Editor Latinoamericano, y el segundo en la editorial Perfil. Al principio de los noventa, Libertella se desliga de CONICET y pasa de la editorial Fondo de Cultura Económica a la editorial La Urraca. Durante esa década, empieza a distanciarse de los trabajos formales y se desempeña principalmente como *free-lancer*, alterna trabajos de *editing*, jurado y prejurado de concursos literarios, entre otras cosas. Ya no vuelve a obtener suculentos premios pero sí participa en otros de no tanto renombre ni tan cargados de dinero como una beca del Fondo Nacional de las Artes u otro de la Fundación Antorchas.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Había obtenido el Premio “Primera Plana” (1965), el “Paidós de Novela” (1968), el “Monte Ávila” (1971) y el “Juan Rulfo” (1985).

Para este capítulo se establece una serie a partir de los relatos que Libertella publicó entre 1985 y 1998 e incluye los tres relatos que componen *¡Cavernícolas!* -“La historia de historias de Antonio Pigafetta”, “La leyenda de Jorge Bonino” y “Nínive”-, *El paseo internacional del perverso* y *Memorias de un semidiós*. Los cinco textos son los que se insertan sin mayor reparo dentro del discurso literario. De la serie quedan excluidos relatos publicados en revistas, en antologías o en el libro *A la santidad del jugador de juegos de azar* (2011) como así también la reescritura de los tres relatos de *¡Cavernícolas!*, publicadas de forma póstuma. Esta exclusión se basa en que se busca dar cuenta de los cruces entre discurso literario y discurso teórico-crítico y se considera que la serie construida presenta los casos más relevantes.

El *corpus* se propone para observar de qué manera estos relatos trabajan en relación con cuestiones aparentemente ajenas al discurso literario, provenientes de los discursos teórico-crítico, filosófico, científico o esotérico. Este intercambio, sin embargo, debe ser puesto en duda, dado que pareciera que los cruces que pueden darse entre discurso literario y discurso teórico-crítico presentan una asimetría. En principio se plantea que el discurso literario es más permeable a otros discursos, está más abierto que otros discursos, por lo que estos cruces no se presentan como una práctica inusual. Sin embargo, como veremos en los próximos capítulos, estos cruces se dan también en los libros que se insertan en el discurso teórico-crítico, por lo que al ponerse en correlación unos con otros, se puede apreciar que, en realidad, ninguna de las series establecidas se diferencia de las otras por la exclusión del otro discurso sino por la predominancia de alguno de ellos o, en algunos casos, por la ausencia de diferenciación.

Más allá de que para el discurso literario no sea atípico establecer relaciones con otros discursos y ser permeable a ellos, hay que tener en cuenta que cada uno de estos libros

presenta características particulares que implican un modo de concebir el relato inscripto en lo que Libertella llama “hermetismo” (1993). Dicho modo es un posicionamiento contra la posibilidad de establecer *un* sentido del texto y en la narración se caracteriza por la suspensión del verosímil y de la cronología lineal, habilitando el anacronismo y la inversión de las relaciones de causa-efecto, la construcción de la anécdota a partir del juego formal con el lenguaje, entre otras posibilidades. Estos textos establecen un ida y vuelta entre discurso literario y discurso teórico-crítico, marcado por el carácter experimental de una pregunta: “a ver qué pasa si...” Esta experimentación no está determinada por una teleología enfocada en el progreso, el avance o la novedad en literatura sino que presenta un fuerte carácter lúdico acerca de cómo puede funcionar la ficción y cómo se puede partir de cuestiones que en principio no tienen relación con cada relato en particular pero que terminan constituyéndolo. Como veremos a lo largo de este capítulo, estas cuestiones provienen de la biología genética (“mandato” y “cesación atávica”), de la alquimia (“homúnculo”), del psicoanálisis (“inconsciente”, “perverso”), de la homeopatía (“lo similar cura a lo similar”), de la arquitectura (“quinta pared”) o de la crítica literaria (“texto como tejido”, “intertextualidad”).

La heterodoxia de estos relatos, el modo en que incluye elementos provenientes de otros discursos, se caracteriza por no tener una filiación con el discurso incluido sino por ser una búsqueda experimental dentro del ámbito literario. Es decir, la adopción de elementos diversos y heterogéneos no pasa por un compromiso con el ámbito del que son tomados, por el contrario son adoptados para ver qué sucede, desde una idea de experimentación y juego gratuitos, en la literatura. En los cinco relatos se pueden identificar nociones, ideas y propuestas provenientes de otros discursos que se tornan centrales y que los constituyen, los definen y hasta determinan su lógica.

Libertella parece estar siempre respondiendo a una doble motivación, que en cierto punto es la que caracteriza su literatura y habilita el objeto de esta tesis. Esa doble motivación busca hacer un único hecho del par teoría-praxis al mismo tiempo que busca separarse de los requisitos propios de cada “formación discursiva”.

### **III . 1. Los textos provienen de los textos**

Los tres textos que integran *¡Cavernícolas!* se caracterizan por un funcionamiento particular del relato, en el que la lógica que se sostiene es la de una escritura que avanza a partir del juego interno de sus elementos. Los tres relatos comparten algunas características: la predominancia del “desplazamiento por el significante”, el juego lingüístico, el desliz y el permanente desvío establecidos a partir del abuso de los tropos. Este procedimiento lleva a que la historia, lo que se cuenta, esté siempre sojuzgada a la proyección hasta el límite de las posibilidades que cada palabra permite.

En cada uno de los tres relatos se presenta un personaje-autor que puede relacionarse a través del nombre propio con un sujeto histórico específico. El primero es Antonio Pigafetta (1491-1531), cronista de Magallanes en la primera circunvolución de la Tierra; el segundo es Jorge Bonino (1935-1990), performer cordobés contemporáneo a Libertella; y el tercero es Horzmud Rassam (1826-1910), asiriólogo descubridor de la saga de Gilgamesh. A su vez, los relatos se pueden identificar con textos preexistentes: “La historia de historias de Antonio Pigafetta” con *Primer Viaje alrededor del mundo* (1536); “La leyenda de Jorge Bonino” con “Del diseño de parques a la escena”, entrevista realizada por Tamara Kamenszain al propio Bonino, y “Nínive” con los diarios de excavación del asiriólogo Sir Horzmud Rassam o con un volumen anunciado, nunca escrito, en una carta

de Alexander del Mar al editor del *New York Times*, fechada el 20 de septiembre de 1910. En términos generales, el libro parte de una noción de literatura que se inscribe en la línea de las nociones de “texto” e “intertextualidad” propias del postestructuralismo francés, en especial de Julia Kristeva (1969) y Roland Barthes (1973), y al mismo tiempo se liga al modo de lectura/escritura que Borges propone en “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944). Libertella trabaja sobre textos preexistentes, que son reescritos hasta que terminan convirtiéndose en otra cosa.

### **III.1.1. Los caballeros Antonio Pigafetta**

“La historia de historias de Antonio Pigafetta” presenta un doble juego muy cercano a dos autores que han trabajado en buena medida en el mismo sentido que Libertella: por un lado, trabaja la reescritura al modo del Pierre Menard de Borges, buscando un efecto de extrañamiento sobre el texto del que parte y, al mismo tiempo, esta reescritura se liga, sin demasiada mediación, con la escritura crítica de Roland Barthes, en especial con sus nociones de “escritor”, “texto” e “intertextualidad”.

Libertella reescribe la obra del Pigafetta histórico pero no busca escribir el texto desde cero ni la reconstrucción tal cual del original que, en términos borgianos, termina por dar con un nuevo texto aunque coincida palabra por palabra con el primero. Sin embargo, hay ciertos pasajes en los que se reproduce el texto del Pigafetta histórico y, de forma curiosa, son precisamente esos fragmentos los que parecen más delirantes. A través de un procedimiento imitativo se reproducen los clisés de las crónicas de Indias: el disloque entre lenguaje y realidad que lleva a extraños procedimientos retórico-epistemológicos para dar cuenta del nuevo mundo, los tópicos como la descripción de prácticas culturales de los

nativos, el análisis de una posible evangelización, la toma de “ejemplares” humanos y el trueque desigual. Así se construye un texto que de forma verosímil se asemeja a una crónica de Indias y, sin embargo, al modo de *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, termina por constituirse como un texto paródico. La operación es compleja porque lo que se consigue es que se tomen como verdaderamente paródicos los pasajes en los que se transcribe, sin alterarse, el texto de Pigafetta; son pasajes en los que sorprende lo absurdo de lo narrado, casos en los que daríamos por sentado que el texto se está distanciando de su modelo y, sin embargo, son citas textuales del texto de partida. Específicamente, son tres los fragmentos en los que esto sucede. El más notorio es aquel en el que se cita, con nota al pie incluida, el texto del Antonio Pigafetta histórico:

todos los hombres, viejos y jóvenes, tienen una infibulación en el prepucio por el cual pasan un cilindrito de oro o de estaño del grosor de una pluma de oca, que le orada de arriba hacia abajo, con una abertura en el medio para dejar paso a la orina y con dos cabezas en los extremos semejantes a las de nuestros clavos grandes, algunas erizadas con puntas en forma de estrella. Me dijeron que nunca se quitaban este adorno, ni siquiera durante la cópula, que eran las mujeres quienes lo querían, y que ellas mismas preparaban la infibulación de sus hijos desde la infancia; ignoro lo que habrá de cierto, pero a pesar del extraño aparato, todas las mujeres nos preferían a sus maridos”<sup>4</sup>

4 – Antonio Pigafetta, Viaje en torno del globo. (Libertella, 1985: 37)

Si bien el pasaje es muy llamativo desde el punto de vista de lo narrado, del choque cultural que representa y de la radical imposibilidad de entender/explicar al otro, la nota al pie es lo más destacable. El hecho de que “La historia de historias de Antonio Pigafetta” traiga a colación su fuente implica la renuncia a cualquier pretensión de ocultar el artificio mediante el que se construye esa narración: la reescritura de un texto preexistente. La nota al pie rompe la ilusión creada por la ficción y pone en evidencia el artificio de reescritura de “La historia de historias de Antonio Pigafetta”.

Las otras dos citas textuales, que no están señaladas con nota al pie, también tienen un rasgo distintivo:

Los habitantes de estas islas tenían grandes agujeros en las orejas y el extremo de ellas tan alargado que se podía por allí meter el brazo (!) (1985: 42)

cuyos habitantes, hombres y mujeres, no tienen más de un codo de alto y sus orejas son más largas que todo el cuerpo, de modo tal que cuando se acuestan una les sirve de colchón y la otra de manta (!) (1985: 19)

En ambos pasajes hay un signo de admiración encerrado entre paréntesis al fin de la cita. En el texto original, esa combinación de signos no aparece y esto remite a un segundo discurso, en el texto de Pigafetta-Libertella, que va a contrapelo de la narración. Para un lector de fin de siglo XX, lo inverosímil de estos pasajes podría ser la pauta para marcar aquellos momentos en los que el texto Libertella se separa de su original pero sucede todo lo contrario, lo más extraño del relato se presenta allí donde el original está reproducido letra por letra. En esta instancia, se llega a una consecuencia definitiva para la relación entre parodia y reescritura de un texto como el de Pigafetta: al referirse a los hechos más extraños, fantásticos y menos verosímiles, el texto señala que es allí precisamente cuando más fiel es con la fuente. Como sucede más de una vez en la obra de Libertella, aquí se llega a uno de los núcleos en los que su escritura toca un límite: la paradoja de tener que afirmar que los momentos más extraños de una reescritura en clave paródica están allí donde más se respeta el original.

En ese marco, se advierte a un Libertella preocupado por cuestiones similares al Borges de Menard y en especial por cierto modo de entender la literatura y la relación entre los textos que caracterizó buena parte del postestructuralismo francés, en especial a Roland Barthes y a Severo Sarduy quien, más allá de su nacionalidad cubana, escribe desde el campo intelectual francés de fines de los sesenta. Para ellos, la “intertextualidad” no es entendida como un procedimiento, sino como una cualidad del “texto”, que nunca es una unidad cerrada sino que se concibe en relación con otros textos. El relato de Libertella se

inscribe en esa noción de “intertextualidad” porque establece una relación directa con el primer libro de Pigafetta pero no limita allí sus vínculos, que se bifurcan, no son unívocos y se pierden en la multiplicidad de relaciones que permite la literatura, en el doble proceso de escritura y de lectura. En este caso, las nociones de “texto” e “intertextualidad” no son herramientas descriptivas sino puntos de partida -nociones adoptadas de modo programático- de la escritura libertelliana. A tal punto esto es así que el relato se construye en relación con la crónica de Pigafetta y también en relación con la noción de “texto como tejido” de Barthes y con toda una perspectiva sobre la literatura propia de este autor. “La historia de historias de Antonio Pigafetta” es recorrida de un extremo a otro por aquella noción y hasta cierto punto ese recorrido funciona tanto del lado de la ficción como del de la “pesquisa teórica” porque hay párrafos completos que son parlamentos autorreferenciales que piensan el texto y la literatura en general:

Para que su orgullo de Capitán quede aquí bordado y engalane la más rica de las telas. Una tela más bella, debo decir, más variada y densa que aquellos carretes de terciopelo apilados en la bodega, mucho más recargada que esos tapices hindúes echados por cientos de brazas en los pasillos. Pues así como los españoles cuidaban los mejores paños para hacer trueque en Oriente, con idéntica pasión imaginaba yo mi manuscrito de fino hilado para darme en trueque, cuando volviera a la madre Italia. Estaba dispuesto a disolverme en la trama del dibujo, firmando con mano hábil mis más caras fantasías para que los lectores de tierra firme supieran cómo adeudarme el rato de placer (una parte del negocio) y queriendo ser fiel a la memoria de este sueño que era viajar en redondo, partir por incierta gloria para volver a la patria e informar al Rey, que ésa iba a ser otra de las urgencias de mi trabajo (1985: 11,12)

La concepción de Antonio Pigafetta, personaje-escritor, indica que al escribir se borda una tela: a lo largo de todo el relato describe el proceso de escritura en esos términos. En *El placer del texto*, Roland Barthes recurre a la etimología de “texto” para decir que “texto quiere decir tejido” (1987: 104), pensar el texto como tejido no tiene implicancia sobre el producto “texto” sino sobre la escritura-lectura del mismo: “El texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura- el sujeto se deshace

en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (Barthes; 1987: 104). La relación de estas palabras con el texto de Libertella es evidente, Barthes está omnipresente en el relato: Pigafetta llama “tela” a su escrito, lo piensa como un entramado de textos anteriores y, para escribir las crónicas, en vez de tomar como referencia lo que sucede fuera de su camarote, se dedica a leer a fin de enriquecerlas y, a medida que el texto avanza, Pigafetta va perdiendo pie y deja de pensarse como un sujeto sino más bien como un hilo más de la trama.

En este primer relato, Libertella dialoga directamente con dos discursos: por un lado con la crónica de Indias y, en simultáneo, con el discurso teórico-crítico, en especial con la obra de Barthes. De suerte que toma nociones provenientes del postestructuralismo francés no para pensar la literatura desde la crítica o la teoría literarias sino para trabajar del lado de la literatura, para poner a funcionar determinadas nociones en la construcción de un relato. Este procedimiento complejiza las relaciones entre crítica literaria y literatura y pone en evidencia su permanente interacción.

### **III.1.2. El viaje de Bonino**

“La leyenda de Jorge Bonino” tiene dos características que lo diferencian de los otros dos relatos del libro. La primera a tener en cuenta se relaciona directamente con las fechas: Jorge Bonino (1935-1990), a diferencia de Antonio Pigafetta (1491-1531) y de Horz mud Rassam (1826-1910), es contemporáneo de Libertella; la segunda característica a tener en cuenta es la matriz textual de la que parte: mientras los textos de Pigafetta y de Rassam son relatos en primera persona con un personaje escritor, el de Bonino es una entrevista, con un *yo* entrevistador y un entrevistado. A su vez, el texto reescrito también es una entrevista

titulada “El espectáculo no puede detenerse”, realizada por Tamara Kamenszain, quien fuera pareja de Libertella en ese momento, y publicada el 21 de marzo de 1976 en *La opinión cultural*. Jorge Bonino fue diseñador de parques, arquitecto, actor, *performer*, maestro y vanguardista. En los sesenta presentó un espectáculo en Córdoba, *Bonino aclara ciertas dudas*, y en 1965 fue invitado por el Instituto Di Tella, donde llevó a cabo el mismo espectáculo y donde, en 1968, puso en escena *Asfixiones o Enunciados*.

“La Leyenda de Jorge Bonino” comparte una cualidad con “El espectáculo no puede detenerse”, la entrevista de Kamenszain: las preguntas del entrevistador están omitidas, lo que da por resultado un relato en primera persona con diferentes subtítulos, a través de los cuales podrían reponerse las intervenciones del entrevistador. Como contraparte, una de las diferencias primordiales entre una y otra entrevista reside en que “La leyenda de Jorge Bonino” de Libertella presenta un entrevistador que se reserva algunos pasajes para intervenir de forma explícita, cosa que no sucede en “El espectáculo no puede detenerse” de Kamenszain. En esos pasajes más que aportar datos para conocer al entrevistado, se pone en escena la absoluta perplejidad del entrevistador.<sup>15</sup> Basta la primera línea para advertirlo: “Preciso las fechas; las necesito para no perderme.” (1985: 51). El entrevistador está, desde el inicio, perdido, sus esfuerzos por no hacerlo funcionan como la evidencia de que se encuentra en una situación en la que no puede decir nada sobre su entrevistado. Tal es así que en la “Introducción a Bonino”, el entrevistador relata que diez años antes del encuentro, él había asistido con una grabadora a uno de sus estrenos y que al desgrabar obtuvo lo siguiente:

---

<sup>15</sup> De acuerdo a sus títulos se esperaría que dichos pasajes fueran aclaratorios: “Datos biográficos”, “Introducción a Bonino” y “Epílogo”.

—Si en tu método está mi ruido, este ruido se-  
rás tú mismo, y esta misma la estupidez de tu ge-  
neración, ¡pedazo de boludo!

Luego de transcribir la imagen tal cual la vemos aquí, el entrevistador pide al lector que ponga el texto frente a un espejo y lo lea. De hacerlo, se encontrará con lo siguiente:

—Si en tu método está mi ruido, este ruido se-  
rás tú mismo, y esta misma la estupidez de tu ge-  
neración, ¡pedazo de boludo!

Desde el inicio, entonces, se advierte que el relato de Bonino va a problematizar el lenguaje y las posibilidades de comunicación entre entrevistador-entrevistado. En la introducción, también se da la clave interpretativa de todo el relato: el entrevistador, ante un Bonino que maneja un lenguaje inventado, automático y hermético, decide cambiar de método y en lugar de una grabadora lo que elige es un diccionario para “ver qué pasaba si lo traía a mi redil castellano” (1985: 55). Bonino, ante la iniciativa del entrevistador, advierte: “si te lo cuento en tu idioma, mi viaje no te dirá nada’, y después se introdujo en la maleza del diccionario como un salvaje, destrozando palabras hasta llegarles a su raíz más antigua” (55). En la sentencia de Bonino, la imposibilidad de la traducción se patentiza: para él, traducir no tiene sentido y la experiencia que quiere transmitir no puede ser comunicada. Su historia es la de la invención de un lenguaje y su intención, la de “juntar gente para que escuche”, no puede ser contada en otro idioma que el inventado. En la entrevista realizada por Kamenzain, Bonino dejó de ser el *performer* vanguardista que emprendía su trabajo contra el lenguaje para transformarse en un simple narrador, alguien que narraba las historias sobre sus obras con plena confianza en el lenguaje que destruía en ellas. En el

texto de Libertella, lo que sucede es una especie de acto de justicia a favor de la coherencia, que no es otra que aquella coherencia que implica la necesidad del cruce discursivo entre el discurso literario y el discurso teórico-crítico. El Bonino de Libertella es un ortodoxo: la consecuencia de sus trabajos no se detiene en el límite de sus obras sino que invade toda su vida. Este trabajo sobre el lenguaje hace que ambas propuestas confluyan, como puede advertirse en esta respuesta de Libertella a Guillermo Saavedra:

Sobre la base de esa idea del desplazamiento constante me dedico a limpiar textos anteriores, a eliminar los momentos inútiles del viaje, aquellos donde el viaje no está representado. En este trabajo, que también es parte del viaje, el problema es que no hay estación de servicio; no se sirve, semánticamente hablando, a nadie. La etimología, el uso histórico de cada palabra, tiene cinco puntas, y yo no puedo dejar de utilizar ninguna de las puntas de la estrella. (Saavedra; 1993: 68)

Antes de dar paso a la voz de Bonino, el cronista dice que se pasó ocho años tratando de encontrar un título a la entrevista que realizaron, para lo que se puso a buscar palabras en el mismo diccionario que le ofreciera a su entrevistado: “Me llevó otros ocho años dar con la palabra leyenda, pero en pocos segundos más ésta me abriría a la vida de santos, a la narración de hechos fabulosos, a los cuentos y mentiras de viejas. Y ya por fin, a leer.” (56) Al encontrar el título el entrevistador se desliza por la etimología de “leyenda” como si esa palabra clave implicara la experiencia de todos sus usos a lo largo de su historia. Para el lector es imposible discernir si “ya por fin a leer” significa el final del recorrido por la etimología de “leyenda” o a que las palabras preliminares han terminado y, finalmente, se lo invita a la lectura de las palabras de Bonino. El desplazamiento al que Libertella hace alusión en la cita remite a dos figuras del psicoanálisis: el “desplazamiento” freudiano y la “metonimia” lacaniana, específicamente al funcionamiento del significante en la teoría psicoanalítica lacaniana.<sup>16</sup> Sin embargo, y esto es lo destacable en cuanto al modo en que se

---

<sup>16</sup> En la reformulación de las nociones de “signo” saussureana y las de “desplazamiento” y “condensación” freudianas, Lacan plantea la “lógica del significante”, a partir de las nociones de “metáfora” y “metonimia”,

cruzan los discursos, Libertella trabaja estas nociones desde la literatura, es decir, no piensa su obra como un aporte al psicoanálisis sino que toma cierta concepción del funcionamiento del significante en Lacan para hacerlo funcionar en su relato.

El texto que corresponde a la transcripción de las palabras de Bonino, la “leyenda” a la que hace alusión el título, presenta un sujeto que no puede decir demasiado sobre sí mismo, que no puede construir un relato de los hechos ni narrar su vida porque su problema está en el lenguaje. A medida que la historia avanza, la “leyenda” irá siendo construida en función de ciertas palabras que impondrán la lógica del “desplazamiento” -por su etimología, su sonido, su morfología o sus letras- a la que aludía Libertella en su diálogo con Saavedra. Por esta vía, en un relato que pretende ser autobiográfico, sólo se encuentra una serie de anécdotas sueltas, conectadas entre sí por el deslumbramiento de Bonino frente a ciertas conexiones que hace a partir del diccionario que le prestó su entrevistador. Así es que no hay intención de sostener ninguna verosimilitud y Bonino puede incluso comenzar su historia remontándose a su partida hacia Europa en los años veinte, una década antes de su nacimiento.

Más allá de que el texto esté plagado de pequeños deslices en los que las palabras tocan “cada una de las cinco puntas” de sus usos históricos, hay un trabajo sistemático sobre la palabra “Perverso”. Apenas comenzada la leyenda, Bonino dice: “si hoy revivo la historia sólo es por el Perverso, que según leo en este diccionario sale partido: de per (a través) y versus (ir hacia algo)” (1985: 57). Sin poder delimitar a qué se refiere con “Perverso” la primera vez, Bonino inmediatamente se dirige a lo que dice el diccionario y

---

mediante la cual se establece que la relación significante/significado no es directa y necesaria sino que se sustrae, se torna escurridiza y niega finalmente la posibilidad de significación, el significante siempre remite a otro significante antes que al significado (Miller: 2008).

sólo se queda con la etimología del término.<sup>17</sup> Sin embargo, los deslizamientos no son sólo etimológicos, se dan en múltiples sentidos y uno de los más recurrentes es el que deriva de la homofonía entre *hacia* y *Asia*. A tal punto es así que se da vuelta el orden de causas y efectos de la anécdota y Bonino llega a agradecer a la palabra por el éxito de su viaje: “Y como que esta foto sea la prueba, si Alá no me desmiente por ella voy a jurar: que tú Perversión dejas grandes dividendos cuando uno se empeña en sacarte el jugo, ¡palabra!” (58) A esta altura, el Jorge Bonino histórico ha sido desmantelado y sólo existe un texto que se va construyendo a medida que el juego con “perverso” posibilita una lógica de confusión y desplazamientos entre palabras por la que el relato avanza. Entonces, “La leyenda de Jorge Bonino” es el relato de las aventuras, más o menos maravillosas, de un personaje histórico pero sobre todo es un texto construido a partir de la leyenda/lectura de ciertas palabras desde la confluencia de dos estéticas que se superponen. Como se dijo, la historia no responde al relato de los hechos, tiene otra “verdad” y esa es la de una ortodoxia estética, el relato de Bonino que escribe Libertella no es fiel a los hechos, su fidelidad está atada al trabajo contra el lenguaje que el primero había llevado adelante en sus *performances*.

En este caso, los cruces discursivos no son tan explícitos como en el relato de Pigafetta, sin embargo, se sostiene la reescritura en los mismos términos de “intertextualidad” planteados anteriormente y se recupera, en términos formales, la “lógica del significante” lacaniana, como procedimiento matriz que habilita lo que el propio

---

<sup>17</sup> Estos son los fragmentos en los que se juega con la etimología de “Perverso”: “A bordo de un trasatlántico voy en dos hacia esta versión de mi viaje” (58); “Tanto erramos nuestro ir hacia que, por feliz coincidencia, en la Navidad de 1929 el empresario Léger nos cree recién llegados de una gira triunfal ¡a través de Asia!” (58); “Y como que esta foto sea la prueba, si Alá no me desmiente por ella voy a jurar: que tú Perversión dejas grandes dividendos cuando uno se empeña en sacarte el jugo, ¡palabra!” (58); “Un actor empeñado en atravesar el hacia no llegará nunca a destino” (59); “Además, y según lo que siente propio, nada escucha que venga de Asia sino, casualmente, de este raro acento porteño” (61); “De tanto ir y venir me fui hacia.” (102)

Libertella denomina “desplazamiento”, entendido como juego formal en un sentido amplio.

Por último, conviene resaltar que *La leyenda de Jorge Bonino* -los demás relatos de *¡Cavernícolas!* también pero de forma menos marcada- presenta una concepción del sujeto propia del psicoanálisis, en tanto sujeto escindido, que se desconoce a sí mismo y que se constituye a partir del lenguaje.

### **III.1.3. El anagrama de RASSAM**

“Nínive”, el último de los relatos de *¡Cavernícolas!*, lleva por título el nombre de una ciudad asiria de gran relevancia en la Antigüedad, cuyas ruinas fueron motivo de importantes exploraciones y excavaciones arqueológicas durante los siglos XIX y XX. El marco del relato es simple: franceses e ingleses, por separado, hacen excavaciones en las ruinas de la ciudadela y quien cuenta la historia es Rassam, un nativo que trabaja como servidor de Sir Rawlinson, el inglés al mando. En cuanto a los tiempos y lugares, no se sostiene un orden cronológico y hay dos momentos centrales que se corresponden con dos lugares geográficos: el de la excavación en Nínive y el de la estadía de Rassam en Londres. Entre esos dos tiempos y lugares va y viene el relato.

Como vimos, los textos de *¡Cavernícolas!* se caracterizan por un trabajo formal sobre el lenguaje establecido como un núcleo de problematización que se explora en cada relato y que termina estructurándolo. En el caso de “Nínive”, dicho trabajo será llevado a cabo por dos procedimientos: por un lado la fragmentación de las palabras, el uso sistemático del calambur, y por otro, la reformulación de una misma frase que el autor ficticio volverá a traer al texto una y otra vez, en sus más diversos usos, lo que desembocará en un sinnúmero de referencias a la traductología.

Es interesante en este relato, en relación con los cruces discursivos, el modo en que se cura el personaje: la permanente fragmentación de las palabras es justificada por el asma que sufre Rassam, su protagonista y narrador. En consecuencia, su cura se explica a partir de una serie de juegos lingüísticos que articulan la “lógica del significante” y determinados principios homeopáticos. La cura de Rassam se da en dos etapas: la primera se vincula con un té que Sir Rawlinson le entrega a Rassam como parte de una negociación en la que la oratoria del Sir lo convence por “cor tés”. La palabra “cortés” es separada en dos: “cor” y “tés”. La ingesta del té lleva a Rassam a mejorar su situación y a “cortar” el asma. La relación entre esta enfermedad y su cura nos acerca directamente a la homeopatía, dado que en esta rigen el método *similia similibus curantur* –lo semejante cura lo semejante- y el principio de dilución infinitesimal. Ahora bien, las semejanzas no están en el nivel de lo fisiológico sino en el de los significantes: Sir Rawlinson le da a Rassam té, de forma “cor tés” y dicho té termina teniendo el efecto de la “cortisona”: corta el asma. En palabras textuales del médico londinense que atiende a Rassam, el razonamiento se construye de la siguiente manera: “-*Similia similibus curantur*. Un espléndido truco verbal. ¿Qué te dio para cortar el asma? ¡Cortisona!” (1985: 118). La segunda etapa de la cura del asma de Rassam se da en Londres, donde el mismo médico que le explica el método utilizado por Sir Rawlinson para ayudarlo le aconseja que asista al *British Hospital*, “donde me so metieron adentro de un poderoso aparato, sentado sobre una lente curiosa que me fotografió desde abajo el ----” (1985: 117). La fotografía es llevada al International Aphasy Institute donde Rassam se entera que “el resultado del análisis había sido, según ellos, un ano grama” (1985: 118). Una vez más, el trabajo sobre el deslizamiento de una palabra a otra lleva a pasar de la fotografía de su “----” a un “ano grama” que termina por convertirse en el siguiente anagrama:

RASSAM = SR. ASMA

(1985: 117)

No se cierra el destino del asma de Rassam pero la identificación del nombre con la enfermedad termina con la cuestión.

Más de una vez, tanto en “Nínive” como en los otros relatos del libro, se trabaja sobre desarreglos temporales en los que efectos y causas se relacionan de modo a-crónico, hay elementos que se parecen a cosas que no existen o enfermedades que se curan en función de un juego de palabras. Estas características vinculan los textos de Libertella con los de uno de los escritores que había abordado en *Nueva escritura en Latinoamérica*, Severo Sarduy, y desde un punto de vista más amplio, lo circunscriben en lo que este último denominó el “neobarroco”. Una de sus figuras características, en términos de Sarduy, es la *retombée*:

Llamé *retombée*, a falta de un término mejor en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la ‘consecuencia’ incluso, puede preceder a la ‘causa’; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término – del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia. (Sarduy, 1987: 35).

Esta vinculación se establece a partir de los procedimientos señalados pero también a través de la operatoria general del libro, en la que la literatura es entendida en términos de intertextualidad y reescritura y en la que queda abolida la jerarquía entre original y copia. La familiaridad remite de nuevo a la relación entre discursos en la obra de Libertella, en la que sus relatos no sólo presentan relaciones con discursos extraños al ámbito literario sino que también lo hacen con la crítica y la teoría literarias, lo que se evidencia en este caso a partir de la estrecha vinculación con las obras de Roland Barthes y Severo Sarduy.

Como decíamos al inicio de este capítulo, la filiación del discurso literario con otros discursos -el teórico-crítico pero también el psicoanalítico, el homeopático, etc.- no implica un compromiso con el segundo discurso en juego, sea cual sea, sino más bien todo lo contrario, una especie de rapacería, de saqueo, con el que se ingresa en esos discursos y se toma lo que se quiere sin que luego haya una especial fidelidad hacia ellos. De ahí que se hable de “heterodoxia”, apelando al modo en que Libertella toma, tritura y vuelve a presentar conceptos, ideas, nociones, procedimientos, lógicas y diferentes elementos que conforman el bagaje de los diferentes discursos a los que se acerca su escritura.

En este libro, junto con *Nueva escritura en Latinoamérica*, Libertella se reconfigura como un escritor hermético cuya escritura, como dice Barthes en el epígrafe de este capítulo, no comunica o, por lo menos, se sale de los límites de la comunicación entendida en términos instrumentales.

### **III. 2. Retombeé**

Y ni siquiera sé por qué el sueño tiene que ser reconstruido, a veces, muchas y excesivas veces como un relato. (En todos los casos, y desde todas esas disciplinas, me pregunto: ¿no será que desprenderse de la historia siempre da un poco de miedo?)

Héctor Libertella, “Leer y escribir en Argentina”

Como dijimos, en 1986, Libertella gana el premio Juan Rulfo de “Radio France Internationale”, concedido en París a *El paseo internacional del perverso* por un jurado entre quienes se encontraba Severo Sarduy. En 1990, la editorial Grupo Editor Latinoamericano, dirigida por Luis Tedesco, publica el relato en su colección “Escritura de Hoy”. En los años 1991 y 1993 publica, en GEL y en Sudamericana, tres libros en los que

predomina el discurso teórico-crítico y que por esa razón serán abordados en el próximo capítulo. En 1998, la editorial Perfil Libros publica *Memorias de un semidiós*.<sup>18</sup>

Tanto *El paseo internacional del perverso* como *Memorias de un semidiós* están escritos en la línea de los relatos de *¡Cavernícolas!* y se caracterizan por la complejidad formal y el hermetismo. Sin embargo, hay algunos matices a tener en cuenta, sobre todo en los aspectos estructurales. Principalmente lo que cambia es la figura del narrador: se elimina la tensión que había entre Libertella-autor y los autores ficticios de aquellos relatos para pasar a un narrador en primera persona equisciente, con un protagonista que no es el autor ficticio del relato. También cambia el marco: los nuevos relatos ya no apelan al exotismo de Medio Oriente ni a la cuestión histórica de las Crónicas de Indias, en cambio se sitúan principalmente en la provincia de Buenos Aires y en la segunda mitad del siglo XX. Entre los rasgos diferenciales, también se destaca que Libertella ya no juega con textos previos de forma tan explícita como lo hacía en el libro anterior.

En cuanto a los cruces discursivos, la principal similitud está en el carácter voraz que adquiere la ficción libertelliana con respecto a otros discursos, en especial disciplinas y saberes que provienen de discursos legitimados, pero que también pueden provenir de otros deslegitimados o fuera de circulación, como son los casos de la cábala, la alquimia, el esoterismo o la magia negra. Ninguno de los dos nuevos libros deja de presentar esa impronta heterodoxa a la que se hacía mención y ambos mezclan y trituran elementos de jerarquías disímiles para el orden discursivo. El uso de las nociones provenientes de otros discursos es similar: los relatos se construyen alrededor de ideas, nociones o

---

<sup>18</sup> Es esta editorial la que publicó dos antologías dirigidas por Libertella. En ellas el escritor divide aguas: la primera fue titulada *Borges, Lugones, Saer y otros, 25 cuentos argentinos del siglo XX* y la segunda, *Copi, Lamborghini, Wilcock y otros, 11 relatos argentinos del siglo XX*. En la segunda antología, Libertella coloca un relato suyo y aclara: “Y en cuanto a mi intervención con un relato, sólo diré que aquí estoy incluido para no hacerme sospechoso de fuga” (1997:8). El relato que incluye es “El paseo internacional del perverso”.

procedimientos poco habituales en el ámbito de la narrativa y es el trabajo sobre esa cuestión lo que les da sustento.

Siempre prestando atención a los cruces entre discursos, lo que aparece como novedad en *El paseo internacional del perverso* primero y de forma más notoria en *Memorias de un semidiós*, es un cambio en relación a las lecturas de Libertella y su modo de exhibirlas. Si bien el postestructuralismo sigue siendo su principal marco de referencia (el psicoanálisis, las nociones de texto e intertextualidad, etc.), en estos dos relatos los vínculos explícitos se ocultan y, en general, aquello relacionado con los cruces discursivos se solapa, queda en segundo plano o, en cierto sentido, se arqueologiza, es decir, es borrado para dejar su huella. Al mismo tiempo, las fuentes discursivas a las que se apela son más heterodoxas: alquimia, cábala, biología genética “alternativa” -no legitimada por la academia-, ocultismo y cibernética.

Hay dos cuestiones que en términos generales se sostienen y una que se acentúa. Se sostiene cierta concepción del sujeto (personaje o narrador) en la que éste se muestra como un artificio del lenguaje, que lo escinde al tiempo que lo constituye, que permite una representación de sí mismo al tiempo que obliga a que ciertos aspectos permanezcan ocultos. También se sostiene esa operatoria de trabajo formal que implica el exceso de complejidad en los tropos, la explotación de múltiples sentidos y la construcción de paradojas. Lo que se acentúa en estos libros es la búsqueda de lo que Libertella denomina el “hueso”, es decir, un trabajo escriturario que no tiene fin, una búsqueda no limitada que tiene por objetivo quedarse con lo imprescindible de lo que este escritor considera la literatura. Para la narrativa, este trabajo implica eliminar todo componente explicativo o descriptivo para quedarse con lo que sería el “núcleo narrativo mínimo”. En el marco de la propuesta estética de Libertella, además de lo dicho, esa búsqueda implica un proceso de

reducción de los textos, en el que son despojados hasta de su carácter narrativo, quedándose finalmente con los “destellos”: momentos fugaces, pasajes mínimos, en los que el lenguaje quedaría exhibido en su “falla”, entre los que la figura paradigmática sería la paradoja. En estos libros, este proceso no es llevado a su límite. Sólo en *Zettel*, publicado de forma póstuma en 2008, Libertella extrema la búsqueda y establece una suerte de antología no definitiva de sus “destellos”, frases mínimas recogidas de sus libros o inéditas en las que se concentraría la obra libertelliana.

### **III.2.1. Mandatos familiares: el relato en patrilinea.**

*El paseo internacional del perverso*, desde el título, pone en juego la tensión en que los textos de Libertella se sostienen, empezando por la contradicción entre el carácter local de “paseo” y lo “internacional” de su atributo. Este tipo de construcciones oximorónicas puede verse en otras reconocidas formulaciones que Libertella retoma: la de Marshal McLuhan, “aldea global” (1962), y el título de Copi, *La internacional argentina* (1988). En cuanto al “perverso”, una vez más cabe la pregunta, dada la particularidad de los usos, acerca de qué o quién es el perverso. ¿Es el de la psicología, el del psicoanálisis, el que desarma palabras en *Sebregondi Retrocede* de Osvaldo Lamborghini o es el “per-versus” de la etimología de Bonino en *¡Cavernícolas!*, que siempre está *yendo hacia*? En este caso, el Perverso es el que tiene la enfermedad del desvío, el que no está en un solo lugar sino que siempre se está proyectando hacia otro y otro. En líneas generales, tanto el “perverso” como el “pathógrafo” se presentan como nociones que definen subjetividades que no pueden detener, ni siquiera de forma efímera, la lógica del significante o que se subliman en el objeto, en la escritura. La lógica del significante en la escritura libertelliana significa no

poder hacer sentido, dado que siempre hay un desvío formal que no permite atravesar la barra que lleva al significado y con él a la significación. La sublimación en el objeto es la adoración de la “letra” que sufre el “pathógrafo”, que lo mantiene en el nivel de la letra y de sus aspectos formales sin que pueda pasar a otro nivel.

El personaje-narrador es un hombre del que sólo se sabe el apellido: Baleani. Su relato se construye en función de las relaciones entre su vida y la participación -o determinación- de su padre y su abuelo en ella. Mientras que en los relatos de *¡Cavernícolas!* el problema del lenguaje estaba en los textos que producían los personajes escritores, en este caso el desvío en el lenguaje tiene primero consecuencias sobre el personaje, que no entiende o malentiende los mandatos de su padre y abuelo, para luego proyectarse en el texto.

*El paseo internacional del perverso* se abre con una receta alquímica de Paracelso fechada en 1526 donde se describe cómo crear un hombre a partir de semen, sin necesidad de un óvulo. La receta indica que este hombre deberá pasar treinta y cinco años en un frasco de perfume vacío, al calor de un vientre de caballo hasta que empiece a moverse, para luego pasar otros treinta y cinco años siendo alimentado con sangre humana para convertirse en un verdadero niño. Este niño, quien dice *yo* en el relato, ha pasado setenta años mirando, desde dentro de su frasco de “perfumo” (sic) el puerto de Ingeniero White. Ese “70” aparece en números arábigos, como todos los números que aparecen en el libro pero además aparece tachado. Lo sobresaliente en este caso remite directamente al modo en que por lo menos tres discursos se entrecruzan: en principio la alquimia, a través de la receta de Paracelso con la que Libertella abre el relato. Esta receta para construir un niño en ausencia de un óvulo tiene consecuencias en todo el relato, dado que este personaje, propio de la literatura fantástica, es utilizado por Libertella para experimentar con otros discursos:

la biología, el psicoanálisis, el feminismo. La creación de este homúnculo evita la meiosis – el cruce de información genética durante la reproducción- y esto tiene consecuencias en la constitución del sujeto. La eliminación de la madre del núcleo parental juega con cuestiones psicoanalíticas derivadas de haber sido concebido sólo por el padre. Así vemos como la alquimia, la biología y el psicoanálisis son determinantes.

En el prólogo del libro, Severo Sarduy, con un estilo que no deja de dar cuenta de la cercanía de sus escrituras, se pregunta: “qué cosa he visto o leído que se parezca más a la idea que tengo del funcionamiento de un sueño” (1990: 11). La idea de ese funcionamiento, en el caso de Sarduy, es claramente psicoanalítica y por esa razón la vincula directamente con una anécdota atribuida a Lacan, diciendo que el libro de Libertella es uno de los crucigramas que el psicoanalista pedía se pintarán en los frentes de un eventual Instituto de psicoanálisis (1990: 9). Sin embargo, Sarduy no tarda en señalar de forma cifrada la vinculación de Libertella con el hermetismo, “el autor se convierte en el Champollion de sus propios ibis” (1990: 9) y, sobre todo, subraya que Libertella trabaja no sólo en vinculación con el psicoanálisis sino que hace de su escritura un espacio en el que se cruzan múltiples discursos: “el verdadero soporte del libro no es el ajedrezado, sino el *paso*, la transformación, la alquimia, la *perversión* de un discurso en el otro.” (1990: 9,10)

### **III.2.2. Mandatos familiares: el relato de la mafia**

En 1998, Libertella regresa a la narrativa y publica *Memorias de un semidiós* en la editorial Perfil, de Buenos Aires. En la faja promocional que le colocaron, se lee: UNA MUERTE DUDOSA. UN NEGOCIO SUCIO. UNA NOVELA ARGENTINA. La novela se acerca al policial negro y al realismo pero lo hace sin ceder un solo palmo de las características

mencionadas de la ficción libertelliana: hermetismo, paradojas temporales y espaciales, personajes que se desconocen a sí mismos, cruces discursivos en los que la historia se construye a partir de nociones extrapoladas de otros discursos. Desde el punto de vista geográfico, el relato se sitúa entre la Patagonia, Mar del Plata, Salem y Nueva York y desde el punto de vista temporal hay que pensar en una no-sucesión de hechos, en la que la linealidad del tiempo es ignorada (un mismo acontecimiento puede darse en momentos diferentes, una sucesión puede reordenarse y pueden coincidir una misma persona en dos tiempos diferentes, como si viajase a través de él).

El libro presenta una similitud con los relatos de *¡Cavernícolas!*, es una suerte de reescritura, aunque en este caso no de textos particulares sino más bien de un género: el policial negro. Sin embargo, continúa con las características del narrador de *El paseo internacional del perverso*, es decir, éste ya no vuelve a ser un escritor ficticio, sino un narrador en primera equisiente llamado Héctor Cudemo.<sup>19</sup> Este narrador implica que el relato está determinado por la conciencia que el personaje tiene de sí, de lo exterior a él y de la idea de relato que maneja. Establecer desde dónde se narra no es una posibilidad, pasado y futuro se trastocan permanentemente: el futuro aparece como recuerdo, el pasado como premonición y el presente como incerteza. Del mismo modo que en *El paseo internacional del perverso*, el protagonista es atravesado por sus relaciones familiares y si bien no es un relato en “patrilínea” y mucho menos una creación cien por ciento masculina, se vuelve a insistir sobre una idea de la familia: “-Ah, *una* familia, hijo, *una* gran familia es un gran ejército de robots que reciben mandatos de no se sabe dónde. ¡Y que los trasladan a

---

<sup>19</sup> Este nombre, al modo del Renzi de Ricardo Piglia, es utilizado por Libertella más de una vez, desde la primera novela, *El camino de los hiperbóreos* (1968), hasta algunos relatos póstumos. Si bien no son el mismo personaje más allá de la coincidencia de nombre, el abánico de los “Héctor Cudemo” no deja de ser el *alter ego* del propio Libertella, con quien no sólo comparte el nombre de pila, sino también la fecha y el lugar de nacimiento, entre otros detalles que van replanteándose según cada relato.

no se sabe quién!” (1998: 36).<sup>20</sup> A diferencia del libro anterior, en este es la madre quien se lo dice al narrador y todo se reformula porque la familia, en el marco del policial, adquiere dos acepciones: la familia en tanto núcleo parental y/o la familia como célula de organización de la red criminal conocida como “cosa nostra”. De esta manera, Héctor Cudemo se convierte en un personaje doblemente determinado: por el mandato anónimo de pertenencia a una familia y por el mandato explícito que el *capo* imparte a los que trabajan para él.

En algún punto y de la misma manera que en el libro anterior, el problema que subyace es el de la determinación del sujeto a partir del lenguaje, según nociones que pueden ser pensadas tanto desde Lacan como desde Deleuze y Guattari y que si bien no son compatibles entre sí, no dejan de sostener una concepción del sujeto atravesado por el lenguaje. En “20 de noviembre de 1923 – Postulados de la lingüística” (1994 [1980]), Deleuze y Guattari sostienen que la única función del lenguaje es la orden/mandato: todas las posibilidades de interacción comunicacional parecieran estar mediadas por un mandato subyacente, dado que no sólo determina al sujeto sino que también reduce lo comunicable a la orden. Según estos autores, “el lenguaje ni siquiera está hecho para creer en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca” (1994: 81) Queremos subrayar que no se quiere ligar estas nociones al relato de Libertella pero sí señalarlas como un marco para pensar el personaje de *Memorias de un semidiós* en tanto sujeto, sus relaciones parentales y sus relaciones sociales como mafioso. Sin embargo, más allá de estas vinculaciones puntuales, las filiaciones no son unívocas y el “mandato” también puede leerse en relación con la

---

<sup>20</sup> En *El paseo internacional del perverso*, el narrador reflexionaba para sí: “Ay Dios, una familia, una gran familia. Una gran familia es un gran ejército de robots que reciben mandatos de no se sabe dónde, ¡y que los trasladan a no se sabe quién!” (1990: 77)

biología genética, en la que los parámetros que definen al sujeto en sus aspectos biológicos están cifrados en la información que lleva consigo el ADN.

En este sentido, si se plantea un conflicto para este relato no es otro que el intento de Cudemo por soltarse, de liberarse de todo mandato, en las múltiples acepciones expuestas. Héctor Cudemo piensa que romper el vínculo con su familia es el único modo de salirse de la paradoja de la orden/mandato dictada por su madre: “no hagas nada” (1998: 35).<sup>21</sup> De forma paradójica, el único que escapa al mandato es el que recibe la orden de no responder al mandato y para esto se apela a una noción no-científica de la genética en la que se establece la posibilidad de la “cesación de mandato”. Sin embargo, aquí adquiere una nueva vinculación, la “cesación de mandato” también es una figura legal, establecida en el Código Civil, en la que se establece el procedimiento para poner fin al “mandato”, es decir, el fin de la potestad, legada mediante contrato, de una persona para representar a otra con validez jurídica.

Entonces, el mandato configura un sujeto cuya voluntad siempre estará entre signos de pregunta y asediada desde los más diversos órdenes: la constitución de su subjetividad desde el lenguaje, desde el parentesco y desde las redes de poder en las que se inserta. Planteada en estos términos, esta cuestión determina a Héctor Cudemo desde múltiples aspectos porque el mandato familiar en este caso es triple: el meramente biológico, el parental en la interacción con su madre y el establecido en términos mafiosos. A tal punto funciona la determinación del personaje que desde niño Héctor Cudemo tiene asignado un abogado, el Dr. Wenceslao Long, para que prepare su caso, dado que está llamado a

---

<sup>21</sup> En una carta enviada a sus padres, dice: “los extraño mucho.\*” y, en la nota al pie, aclara: “\* En este caso, ‘los extraño mucho’ deberá entenderse *los hago muy extranjeros*. Como quien dice: ¡LOS QUIERO FUERA DE MÍ!” (1998: 43).

cometer un crimen en el futuro y sus padres, previendo esto, desde su nacimiento le asignan un representante legal.

Si bien, la cuestión de los cruces discursivos puede observarse a través de la noción de “mandato”, en la que se entremezclan el discurso psicoanalítico, el judicial y el biológico, no puede dejar de traerse a colación una estructuración a-crónica de causas y efectos que desordena el eje temporal y que, como dijimos, está ligada a la noción de *retombeé* de Sarduy. Esta a-cronía se justifica en el relato a partir de la “inducción magnética”, capacidad mediante la que Cudemo adivina el futuro, relacionada con el magnetismo y la radiestesia, en sus versiones no legitimadas por el discurso científico.

Hay un gesto, casi anecdótico para la trama del relato, que se vuelve fundamental a la hora de pensar los cruces discursivos. La anécdota es así: Cudemo, aconsejado por su novia, va a buscar un disfraz a una tienda, el “Gran Bazar del Secreto de Todas las Cosas del Mundo”.<sup>22</sup> En ese lugar hay dos británicos “con aspecto de profesores” hablando entre sí y lo que alcanza a escuchar Cudemo es lo siguiente: “he suggests a story whose the narrator omits or distorts the facts and comes into contradictions, so that very few readers could divine a terrible or a trivial truth” (1998: 69).<sup>23</sup>

A partir de esa anécdota caprichosa, metaliteraria, en la que se concentra en una o dos líneas una suerte de resumen en clave del libro entero en que se incluye, Libertella toma posición frente a la narrativa posmoderna y parece señalar su límite o por lo menos el desgaste de sus procedimientos típicos. Raymond L. Williams, en un capítulo sobre la narrativa posmoderna, señala lo siguiente:

---

<sup>22</sup> Este mismo nombre era el que daban Libertella y Eduardo Stupía a su proyecto conjunto basado en la construcción de una enciclopedia que nunca se publicó. El proyecto implicaba que uno escribiera definiciones y el otro dibujara ilustraciones que luego serían correlacionadas azarosamente.

<sup>23</sup> “El sugiere una historia donde el narrador omite o distorsiona los hechos y entra en contradicciones, de forma tal que muy pocos lectores puedan adivinar una terrible o trivial verdad.” (traducción nuestra)

More specifically, Borges's "La biblioteca de Babel" and "Pierre Ménard, autor del Quijote" are foundational texts for postmodern fiction in Latin America. In them, the boundary between fiction and essay is blurred, opening the way for fictionalized theoretical prose of Severo Sarduy, Ricardo Piglia, José Balza and several others. Borges's fiction operates in a fashion similar to what Hutcheon notes in the fiction of North American and European postmodern writers: the narrator's discourse is paradoxically postmodern, for it both inscribes a context and then contests its boundaries. (Williams, 2003: 182, 183)<sup>24</sup>

El propio Libertella puede continuar la serie de Sarduy, Piglia y Balza y sin embargo parece estar al final del camino. En cierta medida viene a ser una posición límite de lo que Williams y Hutcheon (1988) denominan la "ficción posmoderna", y cuya principal característica sería el borramiento de los límites entre ficción y ensayo. En esa línea, Libertella incluye un fragmento ensayístico, metaliterario y en inglés, adquiriendo un tono paródico y simulando no hacerse cargo del mismo. La complejidad del caso no se detiene ahí, la cita en inglés remite a esos textos fundacionales de la "ficción posmoderna" que señalaba Williams, pero no a "La biblioteca de Babel" ni a "Pierre Ménard, autor del Quijote", sino a "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius". En ese relato, en los párrafos introductorios, Borges escribe lo siguiente:

Bioy Casares había cenado esa noche conmigo y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal (Borges, 1974: 341)

La comparación entre el texto en inglés y el comienzo de "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius" no tarda en dar por resultado que el parlamento que Cudemo escucha es una traducción exacta del supuesto diálogo entre Borges y Bioy Casares, quienes son presentados como dos

---

<sup>24</sup> "Más específicamente, 'La biblioteca de Babel' y 'Pierre Ménard, autor del Quijote' de Borges son textos fundacionales de la ficción posmoderna en América Latina. En ellos, el límite entre ficción y ensayo es borrado, abriendo camino para la 'prosa teórica ficcionalizada' de Severo Sarduy, Ricardo Piglia, José Balza y muchos otros. La ficción de Borges opera en un modo similar a lo que Hutcheon advierte en la ficción de los escritores posmodernos de Norte América y Europa: el discurso del narrador es paradójicamente posmoderno, no sólo se inscribe en un contexto luego rechaza sus límites." (Traducción nuestra)

“británicos con aspecto de profesores”. El enlace entre estos dos textos, el de Borges y el de Libertella, da cuenta de un proceso en el que la “ficción posmoderna” se despliega y en el que tal vez alcanza su límite: es esa misma conciencia crítica, la metaliteraria, la que se consolida en la obra de Borges y prolifera en la literatura latinoamericana y de Occidente a partir de fines de los cuarenta. Es esa actitud metaliteraria la que en el propio repliegue, muestra su agotamiento como procedimiento literario.<sup>25</sup>

Tanto para *El paseo internacional del perverso* como para *Memorias de un semidiós* se configura un escritor de una erudición heterodoxa, que no responde a una determinada tradición de lecturas sino que la crea, colocando de este modo al psicoanálisis en el mismo nivel de la homeopatía o las corrientes biológicas más extravagantes junto a las nociones de lenguaje que sostienen Deleuze y Guattari, de forma tal que cada uno de estos discursos entran en la ficción para alimentarla, extender sus límites y habilitar nuevas formas de leer. Libertella es el escritor que experimenta y toma elementos de procedencias disímiles para ver cómo funcionan en la ficción. Su método es omnívoro, “se alimenta de todas las otras especies, triza y mezcla las disciplinas, en él resuenan todo tipo de lecturas” (Libertella: 1994: 603). Como decía Laura Estrín en la presentación de *Zettel*, Libertella estaba todo el tiempo rondando la pregunta *¿A ver qué pasa si...?*

---

<sup>25</sup> Si se piensa en los escritores que comienzan a publicar avanzados los ochenta y que hoy empiezan a ocupar lugares centrales (Alan Pauls, Juan Forn, Martín Kohan, Daniel Guebel, Marcelo Cohen, entre otros ), tal vez sólo Luis Chitarroni o Marcelo Damiani puedan pensarse con categorías como las que proponen Williams y Hutcheon. Los demás en líneas generales repliegan el gesto metaliterario y, si bien no se instalan en un momento previo (la conciencia crítica de repliegue sobre la propia práctica sigue estando presente), no hacen de esto un factor central de su escritura.

#### IV. El discurso teórico-crítico

Como se señaló, a su regreso de México Libertella trabaja para la sede argentina de Fondo de Cultura Económica. Antes de eso y durante cuatro años se desempeña como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y su lugar de trabajo es el Instituto de Investigaciones Filológicas, dirigido por Ana María Barrenechea. Según sostiene en su autobiografía, allí desarrolla un proyecto sobre “escrituras herméticas”, para luego irse por “problemas de compatibilidad” (2006: 73). Esos años le permitieron “recuperar mi marca de fábrica académica”. Los libros que son abordados en este capítulo, en especial *Las sagradas escrituras* (1993), tal vez sean resultado de esos años de investigación.

Entre 1991 y 1993, Libertella publica tres libros de crítica literaria, es decir, libros que en principio se inscriben en el discurso teórico-crítico, entre el ensayo y el texto académico. El primero es *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1991) y se presenta como un ensayo de crítica literaria; el segundo es *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura* (1991) y consiste en un compendio de entrevistas rescritas por Libertella, al punto de simular ser un diálogo entre dos interlocutores que reflexionan sobre la literatura; el tercero es *Las sagradas escrituras*, otro libro de crítica literaria. Diez años después, en 2003, publica *La librería argentina* que también se incluye en esta serie. Con características comunes, estos libros presentan múltiples conexiones entre sí. *Las sagradas escrituras* se ofrece como un punto nodal, no sólo porque es el más extenso sino porque reescribe los anteriores, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* y *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura*, y porque de uno de sus capítulos se desprende *La librería*

argentina. Sin embargo, *Las sagradas escrituras*, a diferencia de los otros libros, es el que está más cerca del discurso teórico-crítico de faz académica. Mientras aquellos se escriben siguiendo la propuesta de *Nueva escritura en Latinoamérica*, es decir, como un discurso sobre la literatura que se reinserta en el discurso literario, este se presenta, por lo menos en principio, como un libro que se desprendería de sus vínculos con el discurso literario para inscribirse en el teórico-crítico. Remarcamos “en principio” porque ya veremos de qué modo el texto de Libertella tiene un juego ambiguo con el género que marca los parámetros de ese discurso. Y es en esa posición ambigua en la que puede volver a traerse a colación lo propuesto en *Nueva escritura en Latinoamérica*, ya no en lo referente a la reinsertión del discurso sobre la literatura en la literatura sino en lo que tiene de la “táctica del caballo de Troya”: *Las sagradas escrituras* puede leerse como un texto que se inscribe en una “formación discursiva” para socavarla desde sus convenciones.<sup>26</sup> Este trabajo, que en lo más aparente se inscribe en el discurso teórico-crítico, hace que ese modo de escribir y de pensar lo literario desde lo literario sea disruptivo, distanciándose ampliamente de las expectativas que genera.

Para dar cuenta de este procedimiento, en este capítulo nos detenemos en los aspectos que inscriben *Las sagradas escrituras* en el discurso teórico-crítico para luego analizar de qué modo se redefine y socava esta filiación. En paralelo, se describe de qué manera este libro también puede leerse como una toma de posición frente a los modos de leer y de hacer literatura, en tanto Libertella no deja de sostener un modo de escribir a partir de las lecturas que realiza.

---

<sup>26</sup> Lo mismo puede decirse que sucede en su autobiografía. Escribe un texto que se inscribe en un género para, una vez allí, socavar sus convenciones constitutivas. Como señala Raymond L. Williams con respecto a esta cuestión, los textos de Libertella estarían inscriptos en contextos de los que luego se rechaza sus límites (ver n. 24).

En *Los juegos desviados de la literatura* rescribe más de cuarenta entrevistas que le hicieron durante los años ochentas. Las rescribe de modo que sus ideas se van deslizando en un ameno diálogo con múltiples interlocutores anónimos, unificados en un único interlocutor que lo acompaña y que por momentos se confunde con él. En este libro, a diferencia de lo que sucedía con *Nueva Escritura en Latinoamérica* (1977), comienza a preguntarse, más que por el “Continente”, por la “Argentina”, por los modos en que la lectura y la escritura se dan en lo que él llama la “Librería Argentina”, espacio virtual en el que la nación y/o la cultura argentinas se definen a partir de un modo de entender la literatura. Allí también se propone el cruce entre ficción y teoría retomando al Osvaldo Lamborghini de la revista *Literal*. Libertella se pregunta: “a ver cómo hago crítica de una simple sospecha literaria; a ver cómo hago ficción del fárrago teórico más impenetrable.” (1991a: 33). En ese camino, en el cruce entre ficción, crítica y teoría, Libertella delinea sus intereses:

La ciencia ficción dirá lo suyo desde allí; dará revelación (átomo roto), no entendimiento. Algunas veces sería deseable llamarla ficción teórica y poder ser, en ese caso, en ese Género, el más fanático de sus practicantes: el más fantástico de todos ellos (1991a: 87)

Aquí aparece la noción de “ficción teórica” en la que Libertella se inscribe, noción que rearticula cuestiones que no se han abordado hasta aquí y que se relaciona directamente con las posibilidades de pensar sobre la literatura, escribir sobre literatura y dar cuenta de lo que la literatura es. En términos epistemológicos, una “ficción teórica” es un modelo científico, un objeto virtual creado por el investigador a partir de un grupo de elementos que le servirían como evidencia. Un caso paradigmático es el de Freud y el psicoanálisis, a partir del que se suele repetir la pregunta acerca de si inventó o descubrió el inconsciente o el aparato psíquico. En sentido estricto, Freud postuló una “ficción teórica” que permitía

explicar la existencia de una serie de fenómenos aparentemente extraños y no interrelacionados: lapsus, sueños, nombres que no pueden pronunciarse, actos fallidos, etc. En general, las diversas disciplinas científicas también trabajan “ficciones teóricas”, desde la física y la astronomía hasta la historia y la antropología. Sin embargo, en lo que propone Libertella como “ficción teórica” pareciera haber un problema, que durante el siglo XX se vio como un problema de la ciencia en general (Palti, 1998): sujeto, instrumento y objeto están superpuestos e interconectados por el lenguaje. En la tradición iniciada por los románticos de Jena que se extiende hasta el postestructuralismo francés y en la que podría inscribirse Libertella, la pregunta por la literatura implica una cuestión de rigor, determinante, que consiste en la necesidad de que literatura, crítica y teoría no se estructuren como sucesivos metalenguajes sino como un discurso desjerarquizado. Así se reformula el sentido de “ficción teórica”, como si para dar cuenta del objeto “literatura” el crítico o el teórico debieran siempre devolverse al discurso literario.

En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1991b), Libertella arma una suerte de manantial que tiene su fuente en el *Corpus Hermeticum* y se despliega en muy diferentes hilos hasta llegar a la *Ficción Teórica*. El libro cierra con un apartado titulado: “Introducción a la letra heroína” y allí es donde propone una vez más, ahora con materiales aún más diversos, pero con la misma intención, confundirlo todo:

Nada mejor que enfrentar a los participantes con trozos sueltos de la tradición: un párrafo hiperteórico, a ver cómo se convierte en ficción; un poema, a ver cómo se da vuelta en prosa; una crónica, a ver quién desdice la verdad de la información. (1991b: 103, 104)

#### IV. 1. Camuflaje

Una primera mirada sobre *Las sagradas escrituras* habla de un libro académico, formalmente académico. En la configuración paratextual del libro, que es el principal factor que lleva a considerarlo un ensayo académico, se advierte un uso muy preciso y formal de la nota al pie y el índice onomástico. Las notas al pie en su mayoría son utilizadas para traer a colación las referencias bibliográficas exactas de lo que se está citando en el cuerpo del texto. El régimen de citado que sostiene Libertella es el propio de las normas de las publicaciones científicas, en las que se aclaran, en nota al pie, los datos del libro: Autor, *título de la obra*, Ciudad, Editorial, Año de edición.<sup>27</sup> Incluso es exhaustivo para los parámetros del formato académico: cita en todos los casos las primeras ediciones de los textos en su idioma original y señala con precisión los números de página. Desde esta perspectiva, la primera aproximación al libro, desde los aspectos paratextuales, da cuenta de cómo se inscribe Libertella en lo que denominamos el “discurso teórico-crítico de faz académica”. Sin embargo, hay un aspecto aún más importante para resaltar: en este libro, Libertella dialoga con la academia. La mayoría de los autores que trae a colación no se relacionan directamente con la literatura, sino con la filosofía, la lingüística y la crítica literaria, representan los principales enfoques dentro de la academia europea, estadounidense y latinoamericana. Entre estos autores encontramos a Käte Hamburger, Thomas Kuhn, Walter Mignolo, Josefina Ludmer, Hugo Verani, Enrique Pezzoni, Roland

---

<sup>27</sup> Este procedimiento ya había sido utilizado por Borges en relatos como “Examen de la obra de Herbert Quain” (1944) y “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944), en los que el análisis se reviste de múltiples notas al pie y referencias bibliográficas muy precisas. Sin embargo, los alcances de uno y otro procedimiento son diferentes: en los dos textos borgeanos sucede que el trabajo con los apócrifos y las citas falsas ponen de relieve su carácter ficcional y paródico, mientras que en Libertella sucede lo contrario, las referencias no apelan a apócrifos sino a autores reconocibles fácilmente, por lo que en principio, habilita su inscripción en el discurso teórico-crítico de faz académica.

Barthes, Roberto González Echevarría, Ferruccio Rossi-Landi, Julio Ortega, Nicolás Rosa, Giles Deleuze, Felix Guattari, Jean Paul Sartre y Jürgen Habermas entre otros.

Por estas razones, por el modo en que está construido el libro (las notas al pie, las referencias bibliográficas, el índice onomástico) y por los textos con los que entra en relación, se afirma que el libro se inserta en el “discurso teórico-crítico de faz académica”. Esta inscripción funciona en los términos del ya citado “caballo de Troya” o, también, en los términos de un “camuflaje”. En este sentido, hay que pensar en un “camuflaje hipertélico” (Sarduy, 1999), en ese modo de pensar propio del “Neobarroco” y también del postestructuralismo, en el que se va más allá de los fines o se anula la idea de finalidad. De esta manera, *Las sagradas escrituras* es entendido como un libro que se coloca en un discurso, el teórico-crítico, con el fin aparente de realizar una lectura crítica sobre un determinado *corpus* textual y, sin embargo, a medida que se desarrolla va más allá de ese objetivo. Podría decirse, recurriendo a Umberto Eco, que el libro de Libertella configura un “lector modelo” (1987) al que luego irá reformulando, a partir de la distancia entre la rigidez formal de los aspectos paratextuales frente al modo ensayístico y literario que adquiere el propio texto. El texto se “camufla”, en determinados aspectos se inscribe en el discurso teórico-crítico, al tiempo que en otros se distancia, convirtiéndose en un ensayo literario y en una toma de posición frente a los modos de leer y practicar el discurso literario. Esta toma de posición tiene un alcance político: una subversión del orden discursivo cuyo alcance no es definible, por lo que se lo ciñe a la noción de lo “hipertélico”, dado que el objetivo de ese “camuflaje” no puede articularse ni determinarse y tampoco pueden medirse sus consecuencias.

Alberto Giordano diferencia el “modo del ensayo” del “protocolo de la crítica” y sostiene que son diferentes por naturaleza (2005: 124). La principal diferencia está dada en

que el “modo del ensayo” implicaría una escritura que se abstiene de plantear cualquier certeza frente a un “protocolo de la crítica” que implica una manera determinada de leer que ancla en una noción positivista del conocimiento -acumulativo, teleológico y comunicable-. En síntesis, el “modo del ensayo” es un modo de escribir y pensar más laxo mientras que un “protocolo de la crítica” es una forma de transmisión de información. Estas dos nociones se traen a colación porque resultan de utilidad para pensar la forma en que opera *Las sagradas escrituras* al superponer modo y protocolo: adopta lo más visible del protocolo, los aspectos formales, pero no acepta su modo de leer y sobre todo su modo de escribir. En ese sentido, se diferencia de lo que Giordano entiende por “crítica literaria”, que “viene del conocimiento y va hacia él discurrendo entre certezas” (2005: 96), para dedicarse de lleno al “ensayo”, es decir a la “incertidumbre” (2005: 237), de ahí el valor del “hermetismo” y de la pregunta que, en la obra de Libertella, no se presenta como retórica sino, al contrario, se inserta de manera concreta en el límite de la certeza.

Esa noción de ensayo, signada por la incertidumbre, la problematización de los modos institucionalizados del saber -sobre la literatura- y la estetización del propio discurso, se intercepta con lo que propone Liliana Weinberg:

El ensayo es un modo interpretativo que sigue los modos de significar de las lenguas naturales, que se enamora a la vez que se distancia críticamente de las posibilidades figurales, imaginativas, polisémicas, del lenguaje; que lo reconoce como espacio de construcción del conocimiento que debe acatar las posibilidades de libertad significativa a la vez que controlarlas a través del ejercicio de la crítica, y comienza ni más ni menos que por hacer de la deixis un punto de partida del pensamiento en el lenguaje. Pero al mismo tiempo, el ensayo es escritura, de modo tal que los ritmos del decir y del pensar no se trasladan sin más a la prosa escrita, ya que se da un ejercicio libre de la escritura, una afirmación de los derechos de la propia escritura, en el momento en que la circulación de la letra impresa y el ejercicio general de traducción de antiguos y modernos empiezan también a tener una vida independiente. (Weinberg, 2012: 25)

En *Las sagradas escrituras* Libertella adopta los “protocolos de la crítica”, en cuanto a los elementos paratextuales y las referencias bibliográficas, para trabajar al “modo del ensayo” y en especial para escribir un ensayo en contra del lenguaje. En estos términos, escribe desde la “asemia” (Barthes, 1970): no trasmite un sentido pero suscita una experiencia de lo que carece de sentido. Como se advierte en la reflexión sobre el ensayo que va de Lukács y Adorno (ver capítulo II) hasta Giordano y Weinberg, hay una coincidencia en la que todos ligan escritura y pensamiento y en el que la forma y el método no son exteriores a ellos, sino que los siguen palmo a palmo. De manera que habría un cierto consenso al considerar el ensayo como un trabajo en el que el rigor no está planteado a partir del seguimiento de un método o de una serie de requisitos formales, como podría ser el caso del discurso científico, sino que se basa en establecer una correlación entre escritura y pensamiento, en la que el rigor se define a partir de las posibilidades de que la escritura dé cuenta del pensamiento del ensayista o, mejor, el rigor está definido en función de la búsqueda de que el enlace entre escritura y pensamiento sea “más verdadero” que en los casos en que el discurso está sometido a regímenes de verdad y contrastabilidad. Sin embargo, la propuesta de Libertella es diferente porque su escritura propone una serie de desplazamientos que, de un texto a otro, se va haciendo más patente y, desde el punto de vista de la relación escritura-pensamiento, no se termina de adecuar: este escritor no busca dar cuenta de su pensamiento, lo que busca, en caso de que pueda definirse algo así como un objetivo, es construir una zona en la que precisamente lo pensable sea dejado de lado en la escritura. En esa dupla pensamiento-escritura que los teóricos proponen para delinear las características del “ensayo”, Libertella advierte una disimetría que se da en ambas direcciones. De manera tentativa, podría decirse que hay aspectos del pensamiento de los que no puede darse cuenta

mediante la escritura y, en el camino inverso, podría decirse que hay espacios a los que llega la escritura en los que se habría librado de o estaría en conflicto con el pensamiento.

#### **IV. 2. El modo del ensayo en Libertella**

En estos libros, Libertella concibe una noción de ensayo como experimento, experiencia y juego que “parte de la literatura para devolverse a ella”. Este experimento no es positivista –no está regulado por un método ni una teleología- y tampoco es vanguardista -no busca “lo nuevo”-. El experimento de Libertella se sostiene en la pregunta, en la puesta en crisis, en la presentación de un problema sin la necesaria persecución de una respuesta y en la construcción de artefactos escriturales que se sitúan en el espacio de lo no-pensable. Estos textos se escriben desde y hacia lo inexplicable y lo impensable, no buscan llegar a una respuesta sino habilitar espacios de crisis. Frente a la certeza, imponen la incertidumbre. Frente a la imposibilidad de un conocimiento positivo, para este autor, la incertidumbre se carga de verdad. Si la literatura no tiene una versión verdadera, si su misterio es irresoluble, un enunciado que la tenga como objeto será más exacto cuanto menos determine un sentido, cuanto menos la explique. Así, el trabajo sobre la “incertidumbre” desde un “método a-metódico” se convierte en una cuestión de rigor. Es “a-metódico” en el sentido de que no sigue un protocolo específico aunque sí cierto punto de vista, cierta ética literaria, cierto modo de entender las cosas.

Esa línea de escritura, que busca partir de la literatura y retornar a ella, se enmarca en lo que Giordano denomina ensayo literario, en tanto implica una “literaturización del saber sobre la literatura”. Hay un momento doble para el escritor: trabaja sobre la literatura, la lee, la objetiviza, al tiempo que escribe desde la literatura. *Las sagradas escrituras* se

presentan como un libro académico que en el proceso de dar cuenta de “lo literario”, en los términos en que el “discurso teórico-crítico de perfil académico” lo habilita, se desvía para retornar a la literatura. Esta decisión de Libertella pareciera estar basada en una cuestión de fidelidad a su objeto debido a que lo que sugiere, subrepticamente, es que no hay forma de transmitir un conocimiento sobre la literatura a través de una escritura que no comparta sus características. Aquí se explica el bucle que inserta el discurso literario en el discurso teórico-crítico para luego reinsertar este último en el discurso literario, como si en cierto punto el proceso crítico pusiera en cuestión los “protocolos de la crítica” o por lo menos marcara su límite.

En la tradición latinoamericana que Libertella construye, hay que tener en cuenta que los cruces entre discurso literario y discurso teórico-crítico -y también del discurso literario con otros discursos- permiten establecer ciertos rasgos de identidad que no resultan nada atípicos. Sin embargo, Libertella tiene muy presente que estos siempre se constituyen como rasgos contruidos por oposición. En ese juego propone que Occidente no tiene una esencia, se opone a Oriente y, entre sí, constituyen dos bloques que en líneas generales se definen por oposición. De modo muy simple y reduccionista, puede decirse que Occidente presenta un pensamiento filosófico lógico y racional, mientras que Oriente presenta un pensamiento no-filosófico, sensual, a-racional; mientras que la escritura en Occidente estaría vinculada con cierta representación de la realidad, del habla y del pensamiento, en Oriente tendría valor en sí misma. Pero Occidente y Oriente, aunque simulen recubrir todo el territorio del planeta, dejan espacios a cielo abierto. Para Libertella ese dualismo da cuenta del modo en que se piensa el mundo: dividido y en oposición. En ese modo, advierte una especie de “violencia simbólica” en la que, por el afán de adherir o no a uno u otro bloque, se pierden los rasgos distintivos o la potencia de oposición de nuestro continente.

Así advierte que la literatura se define en función de lo que propone Occidente: se construye una “literatura dominante” correlacionando ciertas nociones de literatura, relato, espacio, tiempo, personaje, sujeto, etc. basadas, en líneas generales, en los parámetros de la razón occidental.<sup>28</sup> Frente a esto, Libertella propone otro modo de entender la literatura, establece una genealogía e intenta armar una tradición y configurar un grupo de escritores que, en cierto sentido, se constituiría como un proyecto diferencial respecto de Occidente.

Latinoamérica, entendida así, es lo que se diferencia de Occidente desde su periferia. Hay algo en Latinoamérica, un grupo de escritores, más o menos marginales, más o menos herméticos, que se constituyen como oposición a la “literatura dominante” que ata representación, comunicación y eficacia. En esta línea, Libertella vuelve a pensar la cuestión de la posmodernidad, en línea directa con las reflexiones de Fredric Jameson (1991). y lo hace en un movimiento doble: por un lado, asume la intención de “mapear la realidad” no necesariamente para dar cuenta de ella pero sí “para poder hacer algo con ella”; por otro, se desprende de la noción de “posmodernidad” en tanto considera que es algo sólo pensable para Occidente -Norteamérica y Europa Occidental-, mientras que para Latinoamérica, los rasgos que sostiene Jameson, no son novedad o no se plasmarán nunca.

En *Las sagradas escrituras* Libertella reescribe un artículo de 1984 titulado “Patografía, vanguardia, posmodernidad” y lo incorpora como capítulo del libro bajo el título: “Introducción a la letra-heroína”. En ese artículo, Libertella piensa la “posmodernidad” en Latinoamérica, en especial en literatura, como una conjunción de lo

---

<sup>28</sup> “Literatura Dominante” entendida como una práctica cultural definida desde “lo hegemónico”, en los términos propuestos por Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (2009 [1977]). Al igual que este autor, Libertella entiende que la “hegemonía” es un proceso y que las nociones de literatura que aparecen como lo dado -y que ejercen presión sobre los escritores para que las reproduzcan-, siempre pueden cuestionarse, redefinirse o ignorarse para encarar prácticas alternativas. En tanto escritura que ejerce cruces discursivos no convencionalizados y critica el “orden del discurso”, la obra de Libertella puede ser considerada “residual”, dado que se inscribe en una práctica minoritaria que produce sus obras sin que estas sean incorporadas a “lo dominante”. (Williams, 2009: 161, 162)

arcaico y lo futurista. Para eso recupera una serie de lecturas que van desde una cita de Louis Pauwles que utiliza como epígrafe, otra de Nicolás Casullo para terminar encontrando en el cine las imágenes que ilustran su concepción.<sup>29</sup> Al final, recolecta lo disperso a lo largo del capítulo y señala: “la figura que puede englobar a todos ellos: la de un cavernícola que está atrapando a su presa, pero ahora con un finísimo rayo láser en la mano” (1993: 178). Libertella trabaja a contrapelo de lo propuesto por las principales teorías de la posmodernidad, en especial se hace eco de lo sostenido por Jameson pero estilizándolo y mezclándolo con Pauwels.<sup>30</sup> De alguna manera, la pregunta que se hace Libertella es similar a la de Jameson, “cómo mapear la realidad” para llevar a cabo una praxis reflexiva. Cuando cierra las diferentes imágenes que se desprenden de la cita de Pauwels, dice:

¿Será éste un imaginario de época?

Entre 1789 y 2010 hay un hueco de dos siglos. Por ese hueco no se precipitan, solamente, las ideas de desarrollo científico y de evolución social que se venían trabajando. También se va por allí un conjunto armado de creencias: todo un saber narrativo, el relato que cada uno se hizo de sí mismo y de su mundo. (1993: 178)

Allí se advierte una de las posiciones más importantes de Libertella: pensar desde la literatura para la literatura y no limitarse por la moda ni la *doxa* que pueda dominar el discurso teórico-crítico. En ese breve capítulo, Libertella se da a la heterodoxia, piensa desde Bourdieu, Deleuze, Hahnemann o Pauwles y no deja de localizar esos discursos, que

---

<sup>29</sup> Por cuestiones de legibilidad, colocamos aquí las citas. El epígrafe de Pauwels dice: “A partir de ahora, el mundo deberá ser pensado antes de 1789 y después de 2010.” Y la cita de Casullo: “Es como si una sociedad de siervos estuviera mirando por televisión la guerra de las galaxias” (1993: 177). Las imágenes del cine no están claramente definidas por Libertella, pero hacen alusión a películas como *Posesión* de Andrzej Zulawsky, *Stalker* de Andréi Tarkovsky y *Mad Max* de George Miller. en las que se sostiene una atmósfera enrarecida, cruce de la ciencia ficción futurista y el terror arcaico.

<sup>30</sup> Pauwels fue un reconocido periodista francés, editor de la revista *Combat* a fines de los años cuarenta, discípulo de Gurdjef y autor de los *best-sellers* *El retorno de los brujos* (1960) y *La rebelión de los brujos* (1970), ambos escritos en colaboración con Jacques Bergier. En estos libros, Pauwels inaugura lo que él mismo denominó “realismo fantástico” y abre una de las corrientes narrativo-periodísticas más en boga en la actualidad, aquella que cruza ciencia, alquimia, psicología, esoterismo, teorías de la conspiración, arqueología, heráldica, etc.

circulan por dentro y por fuera de la academia, como exteriores al objeto de su preocupación que es la literatura latinoamericana en general y la argentina en particular. Para ser más precisos, hay que decir que su objeto está en las prácticas de lectura y escritura de esas literaturas y no en entidades abstractas como “la Literatura”. Ahora bien, el trabajo sobre esas prácticas, para Libertella, exige introducirse en ellas, no separarse ni objetivarlas. Lo posmoderno está problematizado en su carácter global dado que, sin ignorar la relación globalización-posmodernidad, Libertella sostiene que Latinoamérica ocupa un lugar diferencial en ella. Hace hincapié en la marca que la literatura argentina y la latinoamericana imponen a lo “posmoderno”, teniendo en mente a escritores como Jorge L. Borges, Macedonio Fernández, José Lezama Lima y Augusto Roa Bastos, entre otros. Para él, los problemas que se plantean entre los ’70 y los ’80 respecto de la posmodernidad, en la literatura latinoamericana son experimentados de otra manera y, sin embargo, regresan reprocesados por los intelectuales de Europa y Estados Unidos. Frente a esta situación, Libertella se pregunta:

El problema, para los escritores, será el siguiente: ¿qué hacen ellos, si ya se instalaron en la presunción o la amenaza de ese abismo de dos siglos? ¿Retiran todos sus tinglados estéticos y se van a otra parte? ¿Cómo pueden seguir en el noble empeño de reescribir su propia tradición? ¿Sientan a José Arcadio Buendía o a José Cemí en una poderosa motocicleta y le ponen en la cabeza un casco ultrasónico? ¿Es tan fácil que los escritores de América le alquilen a la cultura posindustrial sus imágenes de identificación? ¿Ellos, justamente, que como modelos de una sociedad cada vez más civil están sin embargo retrogradando y yéndose aceleradamente al fondo de la caverna? ¿Desde qué lugar, y como qué, dejarán sus marcas en la sociedad? ¿Como el escritor artesano que sigue proponiendo construcciones imaginarias de tipo simbólico? ¿Como el literato moderno que reescribe y enriquece el cuerpo histórico de la literatura? ¿O, ya en pleno pozo fin de siglo XX, como el patógrafo que se asume deslizando por esa pendiente etimológica que va del pathos a la pasión, al padecimiento y por último a la patología y a la enfermedad o morbo de la letra?” (1993: 178, 179)

Inmediatamente, se dedica a mostrar cómo algunas de las características del posmodernismo son las que viene sosteniendo la literatura de América: el arcaísmo, el

pastiche de la crónica indiana, el hipergongorismo y la remisión al Siglo de Oro. Todo esto, dice Libertella, puede explicarse superficialmente desde cualquier paradigma: “desde la sociología (como si el arcaísmo fuera un modo clasista de protegerse) o bien desde el psicoanálisis (como si fuera el retorno aquí de una letra allá lejos y hace tiempo reprimida)” (1993: 180). Muestra además que puede pensar con, desde y cómo esos paradigmas pero, sobre todo, muestra que le resultan insuficientes y superficiales por falta de adecuación, dado que se presentan como la aplicación directa de modelos de análisis “importados”. Como respuesta, apela al saber que se construye desde la literatura, negado como el saber científico que pretende garantizar de certeza, verdad y univocidad:

aquella cita de Pauwels deja estas interpretaciones peligrosamente entre paréntesis, entre el largo paréntesis de dos siglos: escondidas en un violento repliegue de la historia –un fuelle.

Parece que ese sujeto no piensa. ¿Para qué? Sólo quiere decir: -No nos confundamos, la escritura no es un pensamiento-. Él simplemente corre y se desliza por la banda negra de su sueño, que es como corre perseguido por una metralla de balas significantes; como un condenado a muerte (1993: 180)

Libertella intenta construir un “mapa” que le permita dar cuenta de la literatura pero, en el trazado de ese mapa, es ese mismo trazo el que va adquiriendo las características de lo que se intenta mapear. En ese juego -en el que se da la paradoja del conjunto de conjuntos que se contiene a sí mismo-, *Las sagradas escrituras* piensa la literatura y se piensa como texto literario, al tiempo que niega la relación entre literatura y pensamiento al oponerse a la representación y a la metafísica de la letra. Ahora bien, esa relación entre literatura/pensamiento no parece ser novedosa en la literatura argentina desde Macedonio Fernández en adelante. En una cita que trae a colación Giordano, Piglia reflexiona sobre la obra de aquel a través de su *alter ego*, Emilio Renzi, y señala:

¿Cuál es el problema mayor del arte de Macedonio? La relación del pensamiento con la literatura. Le parece posible que en una obra puedan expresarse pensamientos tan

difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que todavía no estén pensados. Ese "todavía no", dice Renzi, es la literatura misma. (Piglia citado en Giordano, 2005: 214)

Esa relación compleja entre literatura y pensamiento es uno de los puntos clave que diferencian el discurso literario del teórico-crítico y en ese sentido el ensayo está en el límite, dado que para el discurso teórico-crítico sería inadmisibles que no haya una relación entre lenguaje y pensamiento mientras que en el ensayo, aún cuando parece inseparable del "pensar", no se llegaría al carácter de acabado en tanto proceso que sugiere el pensamiento. Giordano sostiene que la "incertidumbre" es lo que diferencia el "pensar" del "pensamiento" y esa incertidumbre es la que también se instala en Libertella quien, como se ha dicho, está más cerca de la pregunta y la paradoja que de la afirmación.

Libertella piensa y escribe desde una noción de Latinoamérica que problematiza el par centro-periferia, postulando que la periferia no es una figura "en desarrollo" hacia el centro sino un lugar en el que la diferencia se habilita, prolifera y termina por producir otra cosa. A su vez la literatura se presenta como una práctica discursiva propicia para suscitar la diferencia en el orden discursivo. Así es que la literatura en Latinoamérica se reconfigura como una doble diferencia para Occidente.<sup>31</sup> Precisamente, esa noción de Latinoamérica enmarca al discurso libertelliano en una "formación discursiva" que se establece como un espacio sobre el cual recortarse. Allí se inscriben: Machado de Asís, Macedonio Fernández,

---

<sup>31</sup> En este sentido, Libertella está ligado a Borges, en especial al de las reflexiones sobre las relaciones entre la literatura argentina y Occidente. No en cuanto a asimilación por parte de la literatura argentina de la tradición occidental sino en relación a ese *plus* que implica estar en la periferia (Borges, 1974). Sin embargo, ese razonamiento tiene antecedentes previos a Borges: en un artículo de 1972, Haroldo de Campos adhiere a dicho planteo pero no a través de Borges sino de Engels: "En una carta de 1890 a Conrad Schmidt, Engels sostiene que la filosofía pertenece a un dominio determinado de la división del trabajo que supone una documentación intelectual transmitida por los predecesores que sirven de punto de partida, lo que explica que los países económicamente retrasados puedan eventualmente ofrecer una contribución original en este campo. Lo mismo, nos parece, que será posible decir, por analogía, de la literatura" (De Campos, 2000: 283). La diferencia entre el planteo de Libertella y los citados es que este escritor se posiciona luego del "boom" y ve la "diferencia" latinoamericana respecto de Occidente y su posición periférica en términos geopolíticos como una situación ideal para la literatura, que en la segunda mitad del siglo XX parecía haberse vuelto "central".

Jorge L. Borges, Julio Cortázar, Juan José Saer, Ricardo Piglia, César Aira, José Balza, Haroldo de Campos, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Octavio Paz y Tununa Mercado, entre otros.

#### **IV. 3. Heterodoxia Discursiva 1**

Como dice Silvia Molloy hablando de Borges: la erudición del escritor es diferencial y no tiene nada que ver con la erudición del crítico (entrevista de Daniel Link a Libertella: 2006, 221)

*Las sagradas escrituras* y los demás libros del corpus en que predomina la filiación con el discurso teórico-crítico -*Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, *Pathografeia* y *La librería argentina*- presentan una serie de particularidades en el modo de cruzar discursos y saberes. Lo que aquí nos interesa analizar es cómo ingresan elementos que provienen de discursos diversos pero que, en última instancia, son cruces habilitados por el discurso teórico-crítico y pueden tener un mayor grado de legitimidad intelectual o académica (psicoanálisis, lingüística, etc.) o no (homeopatía, esoterismo, cibernética, biología, etc.). En este primer caso, más allá de que sean, o no, fuentes legitimadas no parece ser algo que ponga en jaque al propio discurso teórico-crítico. Por otro lado, nos detenemos en el modo en que el discurso teórico-crítico se desajusta a partir de la inserción del discurso literario. Desde nuestro punto de vista, el discurso teórico-crítico implica un “régimen discursivo” que mantiene a raya determinadas prácticas que pueden darse en el discurso literario. Es decir, se sostiene que existen dos parámetros en la “formación discursiva” teórico-crítica: por un lado, uno que regula el grado de legitimidad que tiene que tener determinado discurso para que el discurso teórico-crítico pueda apelar a él; por otro, uno que regula ya

no la relación con otros discursos sino más bien con ciertas prácticas, modos y usos de la escritura que se pueden dar en el discurso literario pero no en el teórico-crítico. Esta diferencia entre uno y otro reside en que el segundo está determinado por regímenes de verdad, de comunicabilidad y de univocidad que en la literatura pueden ponerse en suspenso pero no en la crítica ni en la teoría literarias. Sumado a esto, pareciera que un discurso con esas características, las del literario, sólo puede presentarse en el discurso teórico-crítico, en especial en el académico como discurso referido, debidamente demarcado por un régimen de citado que permita identificar su aparición. Ambos cruces serán englobados bajo el término “heterodoxia discursiva”, entendido como modo no habitual de combinar discursos, en contra de lo institucionalizado, y que puede tener diversos grados: por un lado una puesta en crisis de los criterios de legitimidad del discurso al que se apela y por otro, una puesta en crisis de las características que definen y diferencian un discurso del otro.<sup>32</sup>

Los discursos a los que Libertella apela para construir sus lecturas son múltiples: marxismo, psicoanálisis, filosofía, semiología, homeopatía, biología, epistemología, filología, crítica y teoría literarias, lingüística, ocultismo, esoterismo, crítica de arte, traductología, ciencias políticas, diseño, publicidad, mercadotecnia, historiografía, cibernética -a esta lista se puede sumar la literatura-. En esto, Libertella manifiesta una política de lectura crítica abierta a diversos discursos cuyo criterio de inserción reside en la oportunidad que vea el crítico de apelar a ellos, de relacionarlo con el objeto de su lectura,

---

<sup>32</sup> La “heterodoxia” a la que hacemos alusión es un término similar a las nociones de “heterotopía” de Michel Foucault (1966) y “heterología” de Roland Barthes (1975). Se prefiere esta noción porque es más amplia y comprende tanto el ingreso de fuentes no legitimadas en el discurso teórico-crítico como el cruce entre discursos, en los que ya no se apela a una fuente más o menos legitimada sino que se cruza lo constitutivo del discurso teórico-crítico con el literario y, a su vez, de este último con la plástica.

para argumentar y apoyar sus ideas, sin rendir tributo a la legitimidad institucional que detentan.

*Las sagradas escrituras*, objetivando un modo de lectura que el mismo libro lleva adelante, abre con “Crítica lírica y/o literatura crítica”, un capítulo que funciona a modo de manifiesto ambiguo, en el que se describe un modo de la crítica que se solapa con el modo de leer de Libertella. La principal pregunta de ese capítulo es acerca de cómo funciona el “yo”, en el sentido del “yo lírico” de la poesía, para el caso de la crítica literaria. Allí hace un juego con la barra que separa el “y/o” del título para afirmar que frente a esa suerte de negación del “yo” y de la subjetividad, propias de los discursos académicos, la crítica literaria es un discurso en el que esa barra puede caer en cualquier momento y terminar por articular precisamente ese *yo* que intenta solaparse. Fiel a ese postulado, Libertella prefiere ahorrarse todas las formalidades e introducir ese *yo* en su discurso, lo cual lo vuelve a distanciar de la crítica literaria académica para acercarlo al ensayo, discurso en el que la subjetividad de quien escribe tiene una fuerte impronta.

En la misma línea, que no es autorreferencial pero sí sostiene una coherencia entre escritura y lo descrito por ella, construye el segundo apartado del libro: “¿Cómo leer lo que los escritores leen?”. Libertella retoma la noción de “paradigma” de Kuhn y la explica a partir de sus elementos definitorios: matriz disciplinar, generalizaciones simbólicas, modelos, ejemplares. Luego de cada término, da una pequeña definición y entre paréntesis, un ejemplo. A partir de eso hace un trabajo crítico sobre la “matriz disciplinar” de la crítica literaria:

Es posible concluir, entonces, que la matriz disciplinar puede contener –sea en forma de generalizaciones simbólicas, modelos o ejemplares- elementos característicos de varios paradigmas: del sociológico o el filológico al psicoanalítico y el histórico... Matriz: nido; por el mismo deseo de fuga con que cualquier crítico o estudioso de la literatura no va a dejarse atrapar en la caja de herramientas de su sola disciplina-madre sin

admitir, al menos, alguna nostalgia o eco de todas las otras que lo convocan y lo preparan para un retorno a la investigación futura. (1993: 17)

A partir de ese deslizamiento etimológico entre “Matriz” y “nido”, la crítica literaria se muestra como un discurso en el que las otras disciplinas se despliegan y cruzan. Lo cual coincide con la práctica de la crítica literaria que, en general, no deja de apelar al marxismo, el psicoanálisis, la lingüística, por sólo citar los discursos más concurrentes. Sin embargo, lo que diferencia al discurso libertelliano de la crítica a la que alude en estos capítulos son los tres factores que se han delineado hasta aquí: heterodoxia discursiva, no ocultamiento del *yo* y un despliegue retórico que se distancia de los parámetros básicos del discurso teórico-crítico. Tres cuestiones que pueden pensarse como propias del discurso literario: en el que la erudición es asistemática, el “yo” no tiene vedada la entrada y se desentiende de los requisitos de verdad, comunicabilidad y univocidad de sentido.

Más adelante, Libertella volverá sobre estos cruces ya no para pensar la crítica literaria sino el “hermetismo”. Así se pregunta cómo podría verse el hermetismo desde una perspectiva crítica que no caiga en la rápida formulación de lugares comunes. Entonces, dice:

Se dice arcaizante, hispanista a ultranza, experimental, raro. Se piensa, caso a caso: hermético; desviado de ciertas expectativas de recepción. Esa rápida asociación habrá de desarticularse, tal vez, con el concurso de la filología o de la lingüística, del psicoanálisis o de la semiótica que dice, respectivamente: las fuentes que ayudan a delimitar el objeto; la sintaxis o disposición que asume el autor; su patología por escrito y las ideologías de comunicación de su época. Y, también, la sociología. Desde ella, además, sería imposible comprender analíticamente las escrituras herméticas en aquello que tengan de idiolecto, y en lo que tengan de ese carácter nacional o regional por el cual se podrá identificar una comunidad (1993: 249, 250)

Libertella parece advertir que al “hermetismo” y a la literatura habría que leerlos desde un enfoque amplio, en el que cada paradigma aporte lo suyo y permita al crítico trabajar con la literatura según lo que esta dispone y no desde lo que el punto de vista le hace decir. Este

proceder es lo que se ve en los trabajos de Roland Barthes y Giles Deleuze, de Severo Sarduy y de Nicolás Rosa. Sus modos de leer literatura parten de asociaciones múltiples y no justificadas en un *a priori* de la lectura.

Para el caso de Libertella, la cuestión de la homeopatía se presenta como el paradigma de cómo funciona la inserción de un discurso alejado de los saberes legitimados.<sup>33</sup> Libertella trae a colación la homeopatía para caracterizar un cierto modo de escritura: “una escritura homeopática que trabaja por contacto y encadenamiento de síntomas.” (1993: 150) El caso del psicoanálisis se incluye dentro de ese modo de inserción, tanto como el de la arquitectura y el de la lingüística, en tanto toma una y otra vez términos, nociones y conceptos que provienen de esos ámbitos para ponerlos en relación con lo que Libertella está pensando, los hace interactuar con los textos que está leyendo y a partir de ahí arma su crítica. Con este tipo de procedimiento, lo que se termina poniendo en evidencia es que, una vez fuera de su “formación discursiva”, determinados conceptos se resignifican en función del nuevo objeto con el que se relacionan. Es decir, la cuestión de lo homeopático, más allá de la exclusión del discurso clínico y más allá de su validez en sí mismo, es significativa para su aproximación a la literatura. Así es como se nivelan los diferentes saberes: todos tienen el mismo derecho de ingreso a su lectura crítica, dado que este se funda no en la legitimación que posea ese discurso en su ámbito sino en el modo en que se vuelve necesario o productivo para la lectura del crítico. Lo mismo puede decirse del psicoanálisis que, particularmente en la obra de Libertella y también en la de

---

<sup>33</sup> La homeopatía fue creada por Samuel Hahnemann (1755-1843). Su principio, como se vio en el capítulo anterior, indica que “lo similar se cura con lo similar” y su principal método es la “disolución infinitesimal” de una sustancia nociva para que el paciente la incorpore a su organismo en dosis mínimas y desarrolle una defensa en su contra. Actualmente, es considerada medicina alternativa, pseudocientífica, sin embargo, no se deja de considerar que ha sido determinante, por lo menos como inspiración, para el desarrollo de las vacunas, que en cierta medida funcionan de la misma manera pero en una instancia de prevención: “lo similar previene lo similar”, podría reformularse. (Ver Hahnemann: 2005). A su vez, la “disolución infinitesimal” puede vincularse a la “*retombeé*” de Sarduy (1987), en tanto implica el efecto de una causa no existente.

Oswaldo Lamborghini, se inserta como un discurso que provee ideas, nociones, procedimientos y toda una concepción de la subjetividad que funciona en términos literarios y críticos pero que no tiene, de manera necesaria, validez en el ámbito psicoanalítico.

En principio, este procedimiento presenta problemas para la crítica académica, que era aquello con que se identificaba el libro en una primera aproximación. Se opone a ciertos modos establecidos por el discurso institucional: en especial, a la comunicabilidad entre los diferentes trabajos en pos de la acumulación de conocimiento y a la inserción en un marco teórico que permita establecer ciertas anclajes y puntos de partida de la reflexión.

Más allá de la proveniencia legitimada o no de estos discursos, en *Las sagradas escrituras* hay una cuestión clave respecto de los lugares de los que parte Libertella. Como vimos, enfrentado a cierta moral institucionalizada que termina por imponer que el discurso académico se revista de impersonalidad, Libertella comenzaba el libro planteando de qué modo se podría pensar un “yo crítico”. En correlación con ese planteo inaugural, el libro se arma sin la restricción del “yo”: el autor no sólo se permite el uso de la primera persona sino que imprime ciertos rasgos de su persona, en tanto sujeto histórico, introduce las voces de sus amigos. Esto se vincula de manera directa con el problema de la “heterodoxia discursiva”, dado que en esa “erudición diferencial” (Molloy: 1999) que presenta el escritor, diferenciada de la del crítico, no sólo puede apelar al bagaje de discursos más o menos legitimados para construir su lectura, también puede apelar a las charlas con sus amigos.<sup>34</sup> Así es que trae al texto diversas conversaciones y esas son las que articulan la

---

<sup>34</sup> En términos de Bajtín (1982), esto implica una interacción entre géneros de distinto grado. Si hasta este momento, la heterodoxia vinculaba enunciados pertenecientes a géneros secundarios, en este caso, la charla con amigos pertenece al grupo de los géneros discursivos primarios, profundizando de esta manera la procedencia disruptiva para el discurso teórico-crítico de los discursos a los que se apela.

reflexión. El libro abre con la siguiente frase: “Un escritor decía anoche casi pierdo la cabeza en el sueño imposible de una utopía” (1993: 9), más adelante agrega: “Otro escritor, crítico, de curiosa erudición, decía hace pocos días:” (1993: 13), cuatro páginas más y aparece otro amigo: “ahí está la operatoria explícita y el placer de combinar que hacía decir a otro amigo: -Ésta es mi patología literaria” (1993: 17, 18) y luego vuelve a apelar a ellos: “Para decirlo con palabras de un detective amigo” (1993: 18, 19). Más adelante vuelve a decir: “Un amigo poeta decía que hay, también, otra y otra forma de definir” (1993: 28).<sup>35</sup> Libertella no pierde su carácter de escritor de literatura en ningún momento, nunca termina de convertirse en un “crítico”, en el sentido institucional y académico del término y tal vez eso explique su corto paso por CONICET, principalmente si se considera que *Las sagradas escrituras* es el libro que resulta de sus investigaciones institucionales. Sin embargo, sucede que Barthes, en las nociones de lectura y de escritor que presenta en sus artículos clave, en especial en “La muerte del autor” y en “De la obra al texto”, de alguna manera habilita este modo de escritura desde la academia. Pareciera que la propuesta barthesiana tuvo un alcance limitado y aún en los enfoques que adoptan sus parámetros rara vez se alcanza esa indistinción que proponía entre escritor y crítico o entre texto y metatexto en el ámbito del discurso teórico-crítico. En cierta medida, los discursos que asumen ese desafío se sostienen por fuera de la academia y, aunque partan de ella, terminan por reinscribirse en el discurso literario. Esto lleva a afirmar que en el “orden del discurso” habría una especie de zona, la literatura, en la que se inscriben los escritores que no están dispuestos a normativizar su discurso. Ese espacio -el “espacio literario” en términos de Blanchot

---

<sup>35</sup> Este procedimiento, traer a colación diálogos con amigos, en cierta medida remite a *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Barthes (1997), libro en el que se señala con iniciales los fragmentos en los que Barthes ha partido del diálogo con amigos. Al mismo tiempo, *Las sagradas escrituras* y los demás textos del corpus, parecen habilitar libros como *Aquí Latinoamérica* de Josefina Ludmer (2012) en los que se construye un texto crítico a partir de un diario íntimo y de la recuperación del diálogo con amigos, entre los que se encuentra el propio Libertella.

(1955), la “literatura” en términos de Foucault (1964), el “texto” para Barthes (1973)- es un ámbito en el que las diferencias taxonómicas se borran, en el que los géneros, aún los géneros literarios, aparecen como conceptualizaciones externas que no necesariamente responden al modo de funcionamiento de la propia literatura y en el que las diferencias entre diversas formaciones discursivas se diluyen. En consonancia con lo que proponía en *Nueva escritura en Latinoamérica*, Libertella escribe desde la literatura hacia la literatura, haciendo un movimiento crítico que lo despega de su escritura pero que al mismo tiempo lo devuelve a ella. En este libro apela a un uso de la erudición doble: por un lado, respeta las normas de citación de la escritura académica, mientras que por otro no deja de traer a colación las charlas con sus amigos ni deja de subvertir los criterios de legitimidad de los discursos que ingresan en su texto.

Este modo de leer -ese ida y vuelta entre literatura, crítica y teoría- termina convirtiéndose en un discurso con el que decide sostener cierta coherencia. Este es el modo en que Libertella se devuelve a la literatura, a partir de un trabajo en el que lo que dice en este libro tiene consecuencias sobre su práctica. Con esto, no se busca afirmar que su discurso sea autorreferente con el fin de enmarcarlo entre las escrituras caracterizadas como “posmodernas”, dado que no practica esa torsión en la que el texto se cierra sobre sí mismo. Las afirmaciones de Libertella hacen referencia a un corpus amplio, que más de una vez se reformula, pero al fin y al cabo está construyendo una cierta idea de la literatura, a través de su lectura de los otros escritores y adhiere a ella, comparte sus supuestos y se hace cargo de sus consecuencias.

En el capítulo “¿Cocinar = escribir?”, insiste sobre la cuestión del “artesano” y define a ese escritor como aquel que escribe para un pequeño mercado, en el que potencialmente cada comprador también es un interlocutor, de manera que, en ese

intercambio, estaría planteando cierto modo de abolir la alienación de escribir en función de la demanda de un mercado anónimo y digitado por la comisión directiva de una editorial internacional. Entonces, artesano no se opondría a artista en este caso sino a asalariado. Por esta vía, se desarticula la oposición artesano-artista: el artista pudiese ser tanto artesano como asalariado. Así, Libertella hace un bucle hacia el marxismo, en la medida en que tiene como premisa pensar en el mercado como primer espacio de significación de la literatura.

Espejeo y oscilar de artesanía e industria, y de valores de uso o valores de cambio. O bien, aquí: el mercado explica a las escrituras mejor que las patologías y creencias que ellas simulen asumir. Así pues, incluso una práctica de vanguardia puede ejercer cínicamente la prosa transparente y comunicativa, desplazándose de su cadena de apoyo para apoyar la cohesión de una cadena. En otras palabras: es una materialidad política – la del mercado- la que determina el lugar que le conviene a la literatura en cada momento.” (1993: 192)

Por último, vuelve sobre el modo en que trabaja los diferentes cruces discursivos y sostiene una analogía con la cocina y la digestión. Libertella habla de una propuesta de escritura que “deglute” y “mezcla” discursos de modo que al producir el propio cada uno haya perdido un poco de su identidad o de su especificidad. Este modo de circulación de los diversos discursos se relaciona con otro modo también de pensar la literatura. Si se acepta la división de las teorías de la literatura entre las de la especificidad y las de lo socio-institucional, Libertella no se puede colocar de ninguno de ambos lados, se desentiende de esta divisoria y se permite enfoques que van de un paradigma a otro.

¿qué decir, por fin, de estos líricos o estos escritores críticos que muestran con decisión, casi sin pudor, su campo de lecturas y su manera de ser; cruzados como están en medio de un arsenal de disciplinas? Quizás ellos representen el caso omnívoro del que se alimentó de todas las otras especies, del que las trizó y las mezcló, porque allí suena, sueña y resuena todo tipo de lecturas. ¿Habrá visitas a la sociología, ojo psicoanalítico, destello literario? Tal vez. Y también cruce reticular entre las disciplinas, superposición; distancia con ellas. En todos los casos, sus formas de leer remiten a otro saber: un saber que se expone como hijo directo de una cruza y que, jugando con la investigación, se convierte en un gesto crítico, apenas eso, un gesto que sale por cualquier lado desde todas las actividades literarias, pero que se devuelve rigurosamente a cada una de ellas. Como decir: un roce; algo que las deja intactas y, sin

embargo, profundamente conmovidas, alteradas. Si la teoría que lee literatura crítica renuncia, ya cansada, a su rigor, y si el Sistema que la sostiene se convierte apenas en un resonador o una nostalgia, en la crítica lírica también la crítica abandona su función: no quiere transmitir más información, desvía su camino y no alcanza jamás la Enciclopedia; abandona la utilidad social que la explicaba y deja de ser creíble en su función didáctica.

Estos efectos valen ahora para marcar una distancia y una diferencia. Son efectos que se producen porque vienen de lecturas de lecturas, y porque en ese recorrido pierden todo apetito de un origen, toda noción del contrato social del que partieron y, en el camino, empiezan a convertirse en una crítica natural a ciertos constituidos modos de la moda del saber. En cualquier caso, este doble ejercicio podría definirse como el elemento corruptor de una sabiduría convencional, o bien como el agente descentrador de esa omnipotencia que caracteriza a la narrativa natural y a las actividades teóricas y críticas en sus épocas alternativas de apogeo gremial (1993: 27, 28)

Libertella, de esta manera, caracteriza una noción de la literatura y de la crítica en la que el mismo termina por insertarse. Lo que sostiene acerca del modo en que parte de la literatura para devolverse a ella puede pensarse desde dos puntos de vista: por un lado, desde su propia voluntad, la de escribir un texto crítico que no se diferencie discursivamente de las características de su objeto; por otro, sostiene que el discurso literario funciona en el “orden del discurso” como una “formación discursiva” abierta, en la que se admite cierta porción de lo que las demás formaciones expulsan de sí. Por lo tanto, a la hora de pensar los vínculos entre discurso teórico-crítico y discurso literario, hay que plantear una relación asimétrica entre conjuntos en la que la formación discursiva del primero no admite el ingreso del discurso literario, excepto como discurso referido, mientras que en el discurso literario pueden ingresar los más diversos textos: narrativa de ficción y no ficción, poesía, novela, ensayo, autobiografía, crónica, por sólo nombrar algunos ejemplos de una extensa lista.

#### IV. 4. Heterodoxia Discursiva 2

Enseñar, investigar y escribir ficciones, simultáneamente, puede no ser tan complicado para nuestro escritor inocente. Quizá sólo tenga que poner los acentos patológicos en cada caso; como ir definiendo sus pasiones dominantes en cada uno de esos tres momentos.

Existe, en fin, el peligro de que si unas actividades influyen en las otras él sea demasiado creativo como investigador y demasiado teórico como narrador. Como decir: un extraterritorial, intragenérico.

Libertella, *Las sagradas escrituras*

En el apartado anterior analizamos cómo se mezclan diferentes fuentes, cómo se construye un sistema de citas eruditas que se combina con el permanente ingreso de las voces de amigos y cómo se liga esa práctica con una puesta en crisis de los criterios de legitimidad para la circulación de diversos discursos en la crítica literaria. En este apartado analizamos una serie de procedimientos que suspenden ciertas pautas mínimas de la crítica literaria y que producen un distanciamiento del discurso teórico-crítico y del conocimiento científico.

Según Libertella, el “hermetismo”, línea en la que él se inscribe, va de Hermes Trismegisto a la tradición cabalística medieval, de ahí al Barroco de Góngora y a través de éste cruza el Atlántico para asentarse en Sor Juana ya con un matiz latinoamericano.<sup>36</sup> De

---

<sup>36</sup> Es probable que Libertella haya reconstruido el “hermetismo” a partir de la reconstrucción que hace Octavio Paz de esta tradición en *Sor Juan Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1990 [1982]). En este libro, Paz hace un erudito análisis acerca de cómo el *Corpus Hermeticum* es incorporado por el neoplatonismo a partir de la traducción que encarga Cosme de Médici (1389-1464) a Marsilio Ficino (1433-1499). Esos textos habían sido adquiridos a través de un comerciante bizantino; en un principio, se consideró que eran anteriores a Platón y por esa razón se los incorporó como una de sus fuentes, en las que se ligaban teología y filosofía. Este fenómeno implicó la profundización del sincretismo jesuita, que ponía al pueblo egipcio junto al judío como receptores de la palabra divina. En 1614, Isaac Casaubon (1559-1614) prueba que el *Corpus* data de los primeros siglos de la era cristiana y esto hace declinar la influencia del Hermetismo. Sin embargo, no deja de funcionar en el pensamiento de algunos jesuitas del XVII, en especial de Anastasio Kircher (1601?-1680). Este sacerdote, según reconstruye Paz, en buena medida incorporó el Hermetismo a la Escolástica y no hay dudas de que Sor Juan lo leyó. Por lo tanto, si bien no se sabe a ciencia cierta si ella tuvo acceso al *Corpus* de manera directa, está claro que por lo menos a través de la lectura de Kircher pudo acceder a él. El trabajo de Paz no avanza demasiado en el tiempo y se limita a señalar que el Hermetismo, más allá de haber sido en

ahí se abre una serie de ramificaciones que lo llevan a armar un panorama de la literatura latinoamericana del siglo XX y él se coloca en la línea de Severo Sarduy.<sup>37</sup> Sin nombrarse, se coloca en la “Ficción teórica”, como puede verse en la siguiente imagen que se encuentra en *La sagradas escrituras*:



cierta medida impugnado por Casaubon, no dejó de funcionar en los siglos XVIII y XIX europeos, sobre todo a partir de los lectores de Giordano Bruno (1548-1600), quien mejoró el modelo copernicano al sostener que el Sol era sólo una estrella entre muchas otras. Según Paz, Bruno da lugar al socialismo utópico de Fourier y el pensamiento poético moderno, en especial, a partir de la “teoría de las correspondencias”. (Paz, 1990: 55-67 y 283-303)

<sup>37</sup> Sarduy tiene una presencia fundamental en la obra de Libertella y en buena medida su relación con el postestructuralismo está mediada por él, dado que *Escrito sobre un cuerpo* se publica en la editorial Sudamericana en 1968. La fecha de publicación del libro permite hipotetizar que junto con la introducción al psicoanálisis lacaniano de Masotta (1970), este libro sea uno de los primeros movimientos de ingreso del postestructuralismo en la Argentina. Ese libro se constituye como un ensayo heterodoxo y contiene un capítulo, “La escritura sin límites”, que funciona a modo de texto programático: “después de todo, sería útil renunciar, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacrónica y volver al sentido original de la palabra texto –tejido- considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo; tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde. La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistema de vasos comunicantes. Hablar de la influencia del *Castillo* en el *Quijote*, de la *Muerte de Narciso* en las *Soledades*.” (1999: 1164)

Casi a modo de manifiesto, Libertella alude a la práctica que está llevando adelante y, en clara referencia al Osvaldo Lamborghini de *Literal*, dice:

un día, al comienzo de los principios de un laboratorio, alguien propuso a los participantes un juego de traducción: a ver cómo hacían ficción de una buena pieza teórica. El resultado fue espeluznante. Entonces, secretamente, él recuperó ese encargo; y hoy ya son una multitud los que han tratado de resolver el mismo juego. Lingüística, historia, sociología: todo parecía chato sobre la página; todo era pasible de lectura, deglución, apetitos. Ellos sólo buscaron mantener la mano firme del artesano que no podía dejarse aplastar por la deposición de tantas disciplinas (1993: 114)

Es necesario retomar las relaciones y las diferencias entre el discurso científico y el ensayístico para ver cómo Libertella atraviesa ese *continuum* y termina por dar con el límite de lo ensayístico. Sus textos, en especial *Las sagradas escrituras*, no se adecuan a las nociones de lenguaje denotativo y lenguaje connotativo que, según Aullón Haro (1992), son los dos polos del *continuum* que establece entre el discurso científico y el literario. Libertella se sale de esa caracterización al proponer una literatura que llega al límite de lo “a-sémico”, en el que las nociones de denotación y connotación quedan suspendidas.<sup>38</sup> En el apartado anterior analizamos de qué modo *Las sagradas escrituras* se constituía como un texto polifónico, en el que se respetaba el sistema de citado propio del discurso científico y también del teórico-crítico al mismo tiempo que se apelaba a fuentes poco o nada legitimadas por estos. En este apartado analizamos cómo el libro pasa de esa “simulación” de cientificidad otorgada por el uso de la cita académica a un modo de “escritura”, un “estilo” (Barthes, 1978: 82, 83), en el que se suspenden, además de las pautas del discurso teórico-crítico, ciertas características del discurso literario más convencional. Aquí, la flexión libertelliana, en un mismo movimiento, liga su texto a lo más rígido del discurso teórico-crítico y se desliga de cierta convención básica relacionada con el sentido, que se da

---

<sup>38</sup> Aullón Haro encierra en el marco del discurso científico lo que aquí se denomina discurso teórico-crítico. En este caso, se prefiere considerar el discurso teórico-crítico como un discurso que si bien tiene numerosos puntos de contacto con el científico no se identifica totalmente con él.

también en el discurso literario. Esa convención establece una gama de los posibles juegos con el sentido, semántico, que va de la univocidad a la polisemia. Libertella se desliga de ella dado que no sólo suspende la univocidad de sentido sino que llega a suspender el sentido mismo.

Al analizar las relaciones entre el discurso científico y el ensayístico, Dagmar Vandebosch, retomando a Jean-Michel Berthelot, realiza una distinción basada en cuatro ejes: la función referencial (la relación con la realidad empírica); el uso de lenguaje específico, técnico y denotativo; la intertextualidad explícita mediante un sistema de citas y referencias, limitada al campo disciplinario del autor; y un movimiento argumentativo probatorio o demostrativo explícito y cerrado, opuesto al movimiento revelador o “desvelador” del ensayo (2006: 161). Como puede advertirse, no se contempla la posibilidad de la asema. En líneas generales, hay cierto consenso en que en última instancia siempre se está del lado del “sentido”, más allá de que se piense en el discurso científico o en el literario. Es decir, los autores tanto de textos científicos como ensayísticos escriben desde un consenso, que no se explicita por su obviedad, acerca de la cuestión semántica de sus discursos: en todos ellos se da por descontado que el sentido será unívoco o plural pero nunca inexistente.

La ausencia de sentido no suele ser abordada y no es contemplada por la oposición denotativo-connotativo ni unívoco-plural. Esa instancia sería el espacio siempre incómodo en el que se instalan la asema y la paradoja. Por esta razón, debemos distanciarnos de las oposiciones entre lo científico y lo ensayístico para reconstruir un *continuum* en el que haya que colocar todos estos discursos en relación a una nueva variable: la del “sentido”. Dicho

*continuum* iría de la “asemia” a la “polisemia”, pasando por la “monosemia”.<sup>39</sup> Según esta variable, los discursos científico y el teórico-crítico se colocarían sobre la monosemia mientras que el discurso ensayístico y el literario, en sus concepciones canónicas, irían de la monosemia hasta la polisemia más radical. Si dicho *continuum* se cortara allí, habría una cantidad considerable de textos, incluidos los de Libertella, que no encontraría su lugar en él. Por esa razón, se sostiene que debe extenderse hasta definir como uno de sus extremos la asema.

En esta instancia, nos preguntamos qué relación sostiene lo asémico con el pensamiento. Aquí se apela a Pierre Macherey, quien sostiene que la literatura, en tanto pensamiento, tiene un lugar privilegiado como crítica, en tanto se permite la gratuidad lúdica y se desentiende de cualquier régimen de verdad (2003: 382). La propuesta libertelliana va más allá y se sostiene por fuera de un “régimen del sentido” monosémico o polisémico, en línea con lo que postula como la tradición del “hermetismo”. Allí se lleva adelante una política de lo críptico y de lo secreto, para llegar a la paradoja de que el secreto es que no hay secreto, es decir, se anula el sentido. El ensayo de Libertella se vincula con la pregunta del Foucault de *Las palabras y las cosas*: “¿Qué quiere decir, en general, no poder pensar un pensamiento?” (2002 [1966]: 57)

---

<sup>39</sup> En el artículo “Una problemática del sentido”, Roland Barthes sostiene que habría “diferentes regímenes antropológicos del sentido”. Esos regímenes son la “monosemia”, entendida como un sistema ideológico, social, institucional y estético que sostiene que los mensajes significantes tienen un solo sentido, el bueno; la “polisemia”, aquí desglosa diferentes posibilidades entre las que se destacan dos: la que implica que todo tiene múltiples sentidos pero privilegia uno y la que no privilegia ninguno y da a quien interpreta el “derecho a interpretar”; por último, reconoce la “asemia”, a la que define como un régimen en el que se da una ausencia o exención del sentido. Para este último caso, señala tres ejemplos: la sintaxis matemática, la ascesis del zen y cierta vanguardia literaria que identifica con el grupo de la revista *Tel quel*. Allí afirma: “Existe en esa vanguardia literaria, una reflexión muy interesante sobre la legibilidad, sobre los límites de lo legible. Es una experiencia de asema de búsqueda de un discurso que estaría, por así decirlo, deshipotecado del sentido o, en cualquier caso, del antiguo régimen de sentido” (Barthes, 2007: 53)

Frente a esta pregunta surge una comparación de la literatura con la matemática. Se podría decir que en algunos casos la literatura es al pensamiento filosófico lo que la matemática al pensamiento científico: habilita modos de pensar y habilita lo pensable. La diferencia es que la matemática funciona en el territorio delimitado de un lenguaje artificial y la literatura funciona en el espacio absoluto y siempre diferente de sí mismo que constituyen los lenguajes naturales. Si lo pensable es lo enunciable, si lo decible es lo pensable, siguiendo a Wittgenstein (2010), habrá que decir que Libertella crea una disimetría en donde pareciera que no todo lo enunciable es pensable y/o inteligible.

En esta serie de contraposiciones entre discurso científico y discurso ensayístico, hay una diferenciación inscrita en la totalidad del proceso que cada uno implica. El discurso científico es una práctica reglada a partir del método científico y tiene una serie de disposiciones acerca de cómo dar cuenta de los resultados que surgen al aplicar ese método sobre un determinado objeto de estudio. El caso del discurso ensayístico, al caracterizarse por un “método a-metódico”, es muy diferente del discurso científico o académico porque lo que importa en él, según las caracterizaciones canónicas, no es dar cuenta de un proceso anterior, en el que las conclusiones ya han sido establecidas, sino constituirse como proceso, en el que la búsqueda se lleva a cabo al mismo tiempo que la escritura: “el ensayo se piensa mientras se escribe o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo” (Sarlo, 2000: 17)

Además del cruce entre discursos legitimados y no legitimados, en estos textos se da una serie de cuestiones que enmarcan sus textos en el discurso ensayístico: la construcción de una escena de pensamiento, la argumentación no explicativa ni lógica, la presentación de ideas y posiciones sin la demostración de los pasos seguidos para alcanzarlas, el trabajo

sobre la incertidumbre y la duda y una clara tensión entre la voluntad de saber y la voluntad de estilo. Por lábil, polimorfo y contradictorio que se presente el ensayo como género, Libertella hace desbordar sus límites: en función de una ética de escritura común con sus demás libros y en relación con una constante inserción problemática en las “formaciones discursivas” en las que inscribe sus textos, llega a tensar la relación pensamiento-ensayo. Su escritura no sólo presenta una búsqueda y un trabajo crítico desde la incertidumbre, también trabaja desde la “asemia” en la que ya no hay búsqueda ni dualidad certeza-incertidumbre sino sólo experiencia de lo carente de sentido o, mejor, de la exención del régimen de sentido dominante, ya sea este la “monosemia” o la “polisemia”.

Como hemos establecido, uno de los supuestos de *Las sagradas escrituras* sostiene que para dar cuenta de la literatura hay que partir desde la literatura: aquí entra en juego una diferencia que establece Libertella entre “comunicar” y “trasmitir”. Esta diferencia implica la oposición entre las dos operaciones: “comunicar” implica un uso de la lengua instrumental mientras que “trasmitir” no. Esta última está relacionada con la revelación, con la interacción entre un sujeto, el lector, y un objeto, la literatura, y no entre dos sujetos, el autor y el lector. Según Libertella, habría un “flashazo de lucidez” que pone a quien lee frente a una experiencia de lo literario, una experiencia del objeto y no una serie de enunciados que intentan dar cuenta de él. En clave lacaniana, Libertella sostiene que “se trata de poner al día el retrato de una muy vieja familia; un diagrama que puede coincidir sí o no con la realidad, pero que tal vez coincida con lo real o verdadero de su literatura” (1993: 67). El trabajo crítico se vincula con el romanticismo, en el sentido de establecer la búsqueda del “absoluto literario”. Lo que a su vez, reinterpretado por el psicoanálisis lacaniano, se reformula como lo “verdadero” o “lo real” de la literatura. “Lo real” de la literatura sería, siguiendo la analogía con la tríada lacaniana, lo que no es imaginario ni se

puede simbolizar (Lacan, 1966). En este sentido, los textos libertellianos no buscan dar cuenta de “lo real”, es decir, no buscan capturarlo en ninguno de los otros dos registros, sino suscitarlo, modificarlo, interactuar con él. Libertella advierte que esto no puede realizarse desde los “protocolos de la crítica”. Para dar cuenta de lo literario, de “lo real” de lo literario, hay que salirse de esas convenciones, salirse de lo comunicable y pasar a suscitar una experiencia, que en última instancia dependerá del contacto que tenga el lector con el texto. Al entender que dar cuenta en términos positivos de “lo real” de la literatura es un imposible, redefine su objetivo: no dar cuenta de “lo real” sino suscitarlo, por lo que propone un trabajo crítico-literario que produzca una experiencia en el lector, en términos de “experimentar lo real” de la literatura más allá de que no se lo pueda capturar desde “lo simbólico”. En esa búsqueda, Libertella apunta al “destello literario”, a la apofántica, a la revelación, dejando de lado la interpretación de la crítica y la explicación de la teoría. Entonces, apela al saber de la literatura en su faz más hermética, en la exploración de construcciones paradójicas, sin sentido, que priorizan un roce con lo impensable de la literatura y del lenguaje. Avanzado el libro, se enfoca en la temática de los cruces discursivos y remarca una cuestión: en última instancia toda su práctica sería literaria. No le preocupa estar ubicado del lado del discurso teórico-crítico:

En el cuarto donde ahora mismo escribo hay diferentes pisos: el de la teoría, el de la crítica, el de la ficción. Parece un Centro de Investigaciones Literarias lleno de gente, y en algún lugar está el sótano, la cueva de resonancia, ahí donde se mezclan todas las voces y se pierden todos los dominios y jerarquías de cada disciplina. Esas voces están, sin duda, atrapadas en el escalón profundo. Salvo que la escalera no es jerárquica. Se trata de un tirabuzón donde en cualquier momento todos terminan cantando en la terraza que es ese sótano lleno de luz del ensayo literario. (1993: 116)

Libertella trabaja un modo de la argumentación que lo lleva a la instancia en que el saber constituido a partir de la concatenación lógico-proposicional de afirmaciones se detiene. Ante ese límite, no busca el aquietamiento de la explicación sino la puesta en marcha de la

pregunta, la literalidad del pasaje hermético y/o asémico, y el *shock* de la paradoja. Dado que el libro entero, cada uno de sus capítulos, está construido a partir de esta operatoria, los procedimientos para alcanzarla son diversos y cada uno posee particularidades irreductibles. A continuación analizamos ciertos pasajes que en su interrelación son imprescindibles para dar cuenta de esta operatoria.

Si se recuerda el modo en que se utilizaba el anagrama en “Ninive”<sup>40</sup> -en el que esta figura retórica se convertía junto al calambur en una de las claves del texto-, se advertirá un uso similar en la siguiente cita de *Las sagradas escrituras*, sobre todo desde el punto de vista de la importancia que adquiere para el texto, al determinar su lógica:

Si en la tautología hay una traducción secreta e íntima (Menard), en el anagrama hay una increíble posibilidad de traducciones. He aquí cinco letras en cuatro lenguas. En una memorable clase en la Universidad de Buenos Aires, un escritor anota con tiza: MADRE, MERDA, DREAM. A continuación, otro escribe: DRAME. Y, al final, un tercero agrega: MEDRA. Didácticamente, leyendo cualquiera de sus varias formas, el drama de madre medra en el dream de un mar-de merda o una sola palabra, que se tradujo a sí misma cinco veces, pone en rotación la rosa de los vientos de una imagen vacía que se parece al sueño común de tres hijos ciegos frente al pizarrón de la literatura. (1993: 90)

El anagrama parece ser una vía válida para trabajar críticamente, para enlazar la argumentación: cuando comienza a hablar de Rulfo, dice: “No es que se trate de buscar el puerto de la conclusión, sino también, acaso, los caminos perdidos del destino. Sentido, destinos: dirección de lectura. (1993: 166). La crítica se va convirtiendo en una lectura, más creativa que crítica. Libertella apela a numerosos neologismos -“descifradores”, dice, uniendo “desfiladero” y “descifrar”-, a imágenes que se construyen a partir de la similitud entre palabras (el “deslizamiento metonímico”) -, “¿Quién es este que de viejo silabea a gotas, gatea por el verso?” (1993: 230), “¿En esta botánica que prolifera, ¿no será la literatura la que se siente una fruta madura y abúlica a la que nada le importa, salvo caer

---

<sup>40</sup> En “Nínive”, el nombre del protagonista, Rassam, permitía explicar la enfermedad, el asma, y su cura en función de que era un anagrama de “Sr. Asma”.

bien cómoda en el cesto del texto, in tiesto, tiesa, terca y testadura, como decir: estiércol?” (1993: 70)-, a paradojas temporales -“¿El arcaísmo no pronunciará algo de lo antiguo? ¿Y el concretismo o el grafismo no recordarán algo del futuro?” (1993: 107)-.

En síntesis, basta ver de qué modo ingresan todos estos juegos de palabras para advertir cómo se inserta el discurso literario en el ensayo libertelliano y también para poner a la vista que no sólo se distancia del discurso teórico-crítico de corte académico sino que también tensa los límites del “ensayo literario”. Al final de su libro, Libertella caracteriza la práctica del “pathógrafo”, que en definitiva no sería más que el escritor que lee y escribe por fuera de las “formaciones discursivas” y, por lo tanto, termina por reinscribirse en la literatura:

Él silabea, no padece el don de la interpretación; no palabrea. Vive como perdido en las combinatorias, los anagramas, el ajedrez, la deformación, la palabra-valija. Lee sólo fragmentos, trozos, sonidos, trinos. (1993: 268)

#### **IV. 4. 1. La asemia como política**

Si bien la paradoja pareciera ser un uso del lenguaje propio de ciertos ámbitos creativos o especulativos, también puede constituirse como un recurso propio del discurso referencial de la ciencia. En principio, la paradoja, por ser una figura del pensamiento en la que se conectan dos ideas no compatibles entre sí desde un punto de vista racional, por su carácter de inconcebible pareciera que no puede dar cuenta de la “realidad” de la que se encarga el discurso científico. Sin embargo, esto responde a cierta concepción estereotipada del objeto de la física, dado que, por lo menos a partir de la física cuántica, podría decirse que el universo se concibe en términos paradójicos (De la Torre, 2012).

Desde el punto de vista del sentido, del nivel semántico, Libertella trabaja en un límite discursivo que se acerca a lo inconcebible. Sin embargo, la paradoja todavía está en el terreno del sentido, es decir, trabaja con el sentido. Lo que este escritor hace es ir un paso más allá, en el que el sentido no está puesto en cuestión sino que directamente ha sido suspendido, ya ni siquiera es problematizado, está ausente. *Las sagradas escrituras* y los demás libros de la serie más de una vez trabajan distanciados del “régimen de sentido” que suele dividir entre denotación y connotación o entre “monosemia” y “polisemia”, sin considerar la instancia de la “asemia”. Esos pasajes son los casos límite de la “pathografía”, en la que el escritor pareciera no pasar la etapa del “vagido”, término que utiliza para referirse a la instancia lingüística en la que aún no se ha adquirido la lengua, en la que el niño produce sonidos, juega con ellos, sin que la dimensión semántica intervenga. Este modo de posicionarse lo lleva a proponer una agrupación entre diversos artistas que ejercerían también una “exención” de la instancia semántica. Así es que apela a tres casos específicos por fuera de la literatura: la plástica Mirta Dermisache, el “polaco” Goyeneche y el *performer* Jorge Bonino. Los convoca para pensar otros ámbitos en los que esto sucede y obliga a plantear la necesidad de buscar otro modo de leer. Ante una tradición de lectura que va asignando sentido a lo que lee, Libertella propone suspender esa manera de interpretar.

De esta manera, al prestar atención a otros ámbitos artísticos, se acerca a ellos para volver a la literatura, no con conclusiones resultantes de la comparación entre las artes sino con nuevas preguntas. Luego de un largo rodeo sobre la dicción de Goyeneche, se pregunta: “Ahora bien, estas nuevas relaciones entre la voz, la garganta, la fonética, el labio, ¿cómo

intervendrán para pensar otra vez la literatura?” (1993: 230).<sup>41</sup> Lo mismo hace con Bonino, de quien reconstruye toda su práctica teatral para ver de qué modo funciona su invención lingüística en la literatura, en línea directa con lo experimentado en la “La leyenda de Bonino”. Y es también el caso de Mirtha Dermisache, sobre quien dice que organiza “su trabajo sobre la base excluyente del grafismo a-semántico” (1993: 257).

Estos artistas se enlazan para poder darle otra vuelta de tuerca a la “pathografía” y al “hermetismo”. Libertella sostiene que, frente al carácter aristocrático y para iniciados que suele otorgársele a esta clase de objetos artísticos, hay que entender que se trata de un arte en el que lo individual y privado está al alcance de cualquiera -y lo cerrado, abierto a todos- en la línea de las paradojas que construye sistemáticamente. En estos términos, el hecho de que el significado esté ausente deja a los objetos “libres del sentido” y, por lo tanto, universalizados, accesibles a cualquiera.

Si bien la escritura de Libertella no alcanza ese grado de abstracción, de alguna manera encuentra en Goyeneche, Bonino y Dermisache (y en Stupía) el horizonte de su literatura: el “hermetismo” llevado a su extremo, a sus cualidades mínimas, al momento en que se da vuelta y pasa de ser para iniciados a ser algo no limitado por la interpretación ni por estar enunciado en una lengua u otra. En esa instancia se exhibe el secreto de su “hermetismo”: la ausencia de secreto. Esta vía recupera la doble inscripción de Hermes, dios de lo oculto y al mismo tiempo de la comunicación: “hoy parece el dios de lo cerrado, ¿no era acaso en el origen el dios del comercio y de las comunicaciones?” (1993: 234).

---

<sup>41</sup> Libertella se refiere a la última etapa de Roberto “el polaco” Goyeneche (1926-1994), comprendida entre fines de los ochenta y principios de los noventa, en el que el intérprete pronunciaba las letras de los tangos con una dicción que hacía complejo entender qué decía.

Esta acepción del “hermetismo” -en la que de tan críptica la escritura se torna objeto concreto, plástico y borra su límite con la pintura- puede recuperarse también en el epígrafe que abre “Nínive”: “La pintura es libro para los idiotas que no saben leer”.<sup>42</sup>

A partir de ahí, se puede retomar la paradoja de un “hermetismo” que de tan cerrado se abre a todos porque Libertella estaría escribiendo para esos “idiotas”. Como veremos más adelante, “idiotas” es entendido en un sentido positivo, como aquel que está antes de la escritura, de la lectura, de la *doxa*. Para este escritor, si la literatura tiene un para qué, tal vez sea ese: llevar a sus lectores a un momento anterior a las prácticas de lectura y escritura regidas por el “orden del discurso” o de lo que él denomina “obligatoriedad de la letra”.

Otro ejemplo de esta paradójica concepción del “hermetismo” puede ligarse con la forma en que Libertella entiende la masividad de la banda de rock “Patricio Rey y sus redonditos de ricota”. Frente al enigma que se produce entre lo críptico de sus letras y la masividad de su público, Libertella apela a la figura del “juglar hermético”, propia del *trovar clus*, para sostener que precisamente la masividad de la banda está basada en que sus letras no tienen *un* sentido y por esa condición pueden interpelar a una gran diversidad de personas.<sup>43</sup>

Estas paradójicas concepciones del sentido, nos permiten vincular el “hermetismo” libertelliano con el “neobarroco”. Arturo Carrera, en el epílogo de *Ensayos murmurados*, desliza que el “neobarroco” se sostendría en la filosofía de Deleuze (2009: 155). Y antes, en el ensayo “1998: Incertidumbre y poesía”, diciendo citar a Wittgenstein parafrasea a Deleuze:

---

<sup>42</sup> Esta cita es tomada del Concilio Niceno Segundo, marcado por “querella iconoclasta” en la que se discutía la pertinencia de las imágenes para transmitir la doctrina religiosa.

<sup>43</sup> Esta interpretación del fenómeno “Redondos” se recupera a través de una entrevista inédita (Prado, 2009) a Mauro Libertella, en la que reconstruyó la postura de su padre al respecto.

Pero en realidad los poetas y los filósofos nos advierten que la verdadera transformación se alcanza por incertidumbre: ‘no aparentar, no hacerse el loco ni el niño ni el tartamudo sino devenir todo eso junto, para inventar una nueva política del sentido’” (2009: 101).<sup>44</sup>

Este interés por una “nueva política del sentido”, que coincide en buena medida con lo que sostiene Libertella a través de su trabajo con la “asemia”, no deja de ser heterodoxo y no puede relacionarse con una noción específica de “sentido”, sino más bien con varias nociones que se interconectan: en principio, tal y como sostiene Carrera, se relaciona con Deleuze, especialmente con *Lógica del sentido* (1969), también se liga con cierta interpretación de la sentencia de Wittgenstein, “arremeter contra los límites del lenguaje” (2009: 523), tomada de su “Conferencia sobre Ética” (1965), que para los neobarrocos sería reinterpretada como un trabajo “contra el sentido” y, sin dudas, el trabajo de Barthes, desde sus primeros artículos sobre el “sentido” (1970) hasta las reflexiones sobre su funcionamiento en el haiku que establece en *La preparación de la novela* (2004). A estos aportes filosóficos, se suma la tradición literaria del “Hermetismo” construida por Libertella y a ellos las nociones corrientes de “sentido” en términos pragmáticos.

El “sentido” en este caso tiene que ser entendido en varias acepciones: en principio, como contenido semántico e inmediatamente como la “fuerza ilocucionaria” de un “acto de habla” (Austin: 1962) y, también, en términos deleuzianos como una cuarta dimensión de la proposición. En “Tercera serie, de la proposición” de *Lógica del sentido*, Deleuze señala que el “sentido” es una cuarta dimensión de la proposición, luego de la designación, la manifestación y la significación: “el sentido es *lo expresado de la proposición*, este

---

<sup>44</sup> En *Diálogos*, de Deleuze junto a Claire Parnet, el “devenir minoritario” se caracteriza así: “no aparentar, no hacer o imitar al niño, al loco, a la mujer, al animal, al tartamudo o al extranjero, sino devenir todo eso para inventar nuevas fuerzas o nuevas armas” (1980: 9). Como se advierte la conexión entre estas palabras y las de Carrera es evidente, salvo por el hecho que Carrera transforma “nuevas fuerzas o nuevas armas” en “nueva política del sentido”, como si el combate del “neobarroco” que quiere considerar sea eso, una cuestión del “sentido”.

incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición” (2010: 41) Es decir, que la “asemia” barthesiana, opuesta a la mono y la polisemia, desde este punto de vista, se reconfigura como una nueva política del sentido, y no como la anulación del mismo, porque precisamente no se puede decir que el sentido exista, sino que insiste o subsiste en la proposición. En este caso, habría que pensar en un sentido que se opone a toda carga semántica, es decir, que se desentiende de los demás niveles: no designa, no manifiesta ni significa pero como acontecimiento, en la medida en que es un acontecimiento, ingresa o reingresa en el terreno del sentido asémico. Si bien podría reformularse que hay un sentido en el sinsentido, es decir, que siempre lo asémico puede reintroducirse como una articulación entre las cosas y las proposiciones, es necesario reconsiderar esta política de la asema como una modalidad discursiva en la que no siempre se impone el sentido, en un segundo nivel. En cierta medida, adoptar una “política de la asema” implicaría detener la recursividad de la lectura, no pasar a ese segundo nivel en el que el sentido puede reestablecerse.

Aquí se entra en un terreno bien complejo, en el que los matices son definitorios. Si bien la obra de Libertella está en constante diálogo con la de Deleuze, respecto del sinsentido entra en divergencia. Y esto no es afirmado en un sentido teórico sino político.

Deleuze afirma:

Desde el punto de vista de la estructura, siempre hay demasiados sentidos: exceso de producción y sobreproducido por el sinsentido como defecto de sí mismo. Así como Jakobson define el fonema cero que no posee ningún valor fonético determinado, sino que se opone a la *ausencia de fonema* y no al fonema, así también el sinsentido carece de todo sentido particular, pero se opone a la ausencia de sentido, y no al sentido que produce en exceso, sin mantener nunca con su producto la simple relación de exclusión a la que se intenta reducirlo. El sinsentido es lo que no tiene sentido y a la vez, lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *non-sense*. (2010: 90)

Libertella, por la vía bathesiana, se queda un paso antes de esa recursividad, en la que se recarga de sentido al sinsentido a partir de la “donación de sentido”. Lo cierto es que desde nuestro enfoque, es decir, desde el punto de vista discursivo, el “sentido” excede lo propuesto en *Lógica del sentido* en la medida en que si bien nos ocupamos de proposiciones, sobre todo estamos hablando de una complejísima entidad discursiva: los enunciados que constituyen la literatura. En estos términos, podemos entender las diferencias entre lo que plantean Deleuze, por un lado, y Barthes y Libertella, por otro, si pautamos que estos últimos plantean un trabajo de “extenuación” del sentido, proposicional pero también discursivo, en el que si cabe una reinterpretación ya no es para establecer un nuevo sentido, sino tal vez, para “arremeter contra el lenguaje significativo” tal como lo sostenía Wittgenstein o también para sostener aquel otro “régimen antropológico del sentido” que sostenía Barthes: la asema.

#### **IV. 4. 2. La pintura como variante paradigmática**

En la línea de leerlo todo desde una posición que se corre de la interpretación, entendida en términos semánticos, Libertella trabaja sobre los modos de consumo, le preocupa que el lector necesite de esa “ortopedia”, la taxonomía de géneros y de artes, que para él está basada en el funcionamiento del discurso y el arte en el mercado: “Como mercadería de una comunidad lingüística acostumbrada a dividir pintura de literatura, ahora se propone como el mensaje ambiguo que nadie sabe de qué lado consumir.” (1993: 263). Al igual que en la ficción, en *Las sagradas escrituras* incluye los dibujos de Eduardo Stupía y los hace funcionar como ilustraciones que no se quedan al margen sino que forman parte del

funcionamiento del texto. En este caso, ya no se plantea el cruce entre discurso teórico-crítico y discurso literario sino entre estos y la plástica. Advertimos que no sólo pueden ingresar otras artes a modo de objeto, como son los casos de Dermisache, Goyeneche y Bonino, sino que se intercalan en el texto como un elemento constitutivo más, al que Libertella apela tanto como podría apelar a una línea escrita y que no diferencia de su propio discurso. En el capítulo titulado “La relación imposible entre escritura y locura”, Libertella comienza así: “Hacemos ya, por un largo rato ritual, la señal de la cruz” (1993: 254) y a continuación coloca la siguiente imagen:



Inmediatamente reinterpreta la cruz:

la señal de la cruz del escritor: verticalidad de estilo y horizontalidad de la lengua, los elementos iniciales, el grado cero. De arriba abajo la vertical que se hunde en lo personal y secreto del autor. Y de lado a lado horizontal el conjunto de convenciones y formas del mercado aceptado en una época dada. Ninguno de ellos dos, por sí solos, da escritura, porque el estilo es sólo persona y la sola lengua es formación social. (1993: 254)

Esos dos ejes se presentan como dos fuerzas que tratan de anularse entre sí: cuando la vertical gana, se cae en la imposibilidad de la comunicación; a su vez, cuando la horizontal se impone, como eje social, lingüístico y mercadológico, el escritor no puede producir nada propio. El siguiente movimiento de su reflexión se articula a partir del juego con la imagen:

Es la literatura la que lleva a cuestras esa cruz: allí el escritor mantiene con mano firme de artesano el barrote vertical, haciendo fuerte punto de tensión y palanca con el horizontal. Dos travesaños que lo atraviesan y lo despedazan si él se descuida y descuadra la cruz.” (1993: 254)

Inmediatamente, la cruz, que estaba compuesta de dos floretes, se descuadra y aparece como una tijera y en la imagen siguiente ya da un salto, se desentiende de los dos ejes y aparece un corazón atravesado:



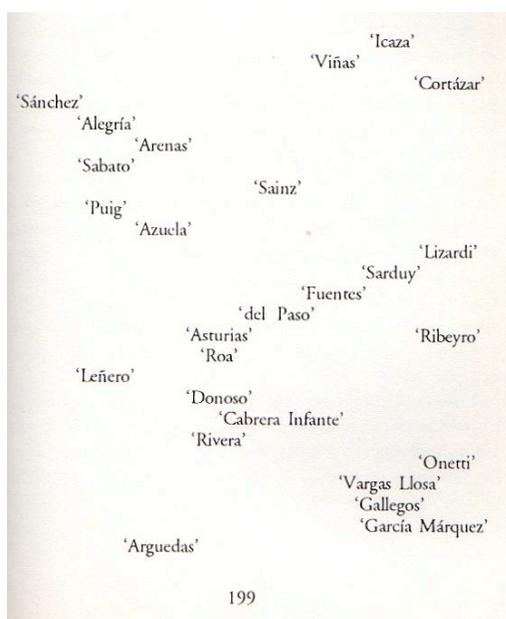
Esta nueva instancia sirve a Libertella para pensar nuevamente el “estilo”, como aquel “raye” secreto del escritor que lo acompaña siempre: “Es el imaginario, el corazón de la escritura o el centro de su pasión” (1993: 255).

Más allá de la exégesis de estas figuras, queremos resaltar el hecho de que en su escritura se trabaja la plasticidad del signo escrito y la plástica, específicamente el dibujo, se reinserta, como variante paradigmática. Así como funcionan las diferentes variantes de la “cruz” traídas a colación, también lo hacen la citada fuente del “hermetismo” y la disposición espacial que elige para pensar la historia de la literatura latinoamericana. En este último caso, Libertella retoma la clasificación realizada por Carlos Fuentes (1969) y la esquematiza de la siguiente manera:

<i>Regionalismo</i> Rómulo Gallegos Ciro Alegría Mariano Azuela Jorge Icaza José Eustasio Rivera	<i>Novela urbana</i> Ernesto Sabato David Viñas Vicente Leñero Juan Carlos Onetti Julio Ramón Ribeyro
<i>Novela de creación</i> Mario Vargas Llosa Gabriel García Márquez Julio Cortázar Carlos Fuentes José Donoso	<i>Novela del lenguaje</i> Severo Sarduy Manuel Puig Reynaldo Arenas Néstor Sánchez Guillermo Cabrera Infante

Luego de describir mínimamente cada una de estas categorías, Libertella expone su punto de vista para rematarlo con un nuevo mapa:

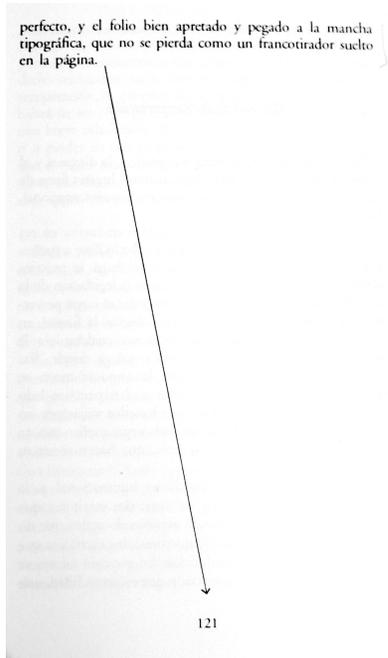
Así parece como el movimiento de cangrejo de la crítica fue y vino, organizando un mapa de senderos que no se bifurcan. Y en esas huellas quedaron atrapados, como entre pinzas, grandes fragmentos de la tradición narrativa. En esa tierra del mercado, lo que la propuesta hace finalmente es alzar su mirada al firmamento o a ese espacio de firmas en permanente cruce y juego. Liberados ya de su pizarrón, allí vuelven a titilar con su lírica diferencial y privada esos autores de quienes quedaron impresos los sellos, simplemente, de una producción que se reconoce en continuidad histórica. La propia historia narrativa se vuelve a hacer en esa crasa superficie donde aparecen estrelladas tantas marcas, sin privilegios, aplastadas en su cielo y conviviendo en espera de otro y otro lector



(1993: 198, 199)

De esta manera, Libertella vuelve a la imagen de un cielo cruzado de letras donde se arma un posible mapa/constelación dinámico de la literatura latinoamericana. Esta disposición de nombres en el espacio en blanco, en el que se explota nuevamente la plasticidad del signo, se entronca con una práctica que encuentra su principal exponente en Stéphane Mallarmé. El trabajo con la disposición no convencional del texto sobre el blanco de la página se reformula con los primeras publicaciones de Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo* (1972) y *Momento de simetría* (1973), en las que la hoja va en negro y el texto en blanco, simulando un cielo nocturno. Si bien Libertella mantiene el uso de texto negro sobre papel blanco, nótese que en las palabras previas está hablando de “cielo”, “firmamento” y “estrelladas”. Mediante el procedimiento plástico Libertella renuncia al esquematismo del cuadro de doble entrada e inserta en el texto otro modo de dar sentido a la disposición espacial.

Por último, para cerrar este apartado acerca de la relación de la escritura de Libertella con la plástica es importante tener en cuenta que el diseño y la puesta en página del texto son sumamente relevantes, a tal punto que dedica un capítulo entero a la cuestión, “Sobre la tipografía y el nombre”. Luego de una larga reflexión acerca de las decisiones implicadas en elegir una tipografía u otra o lo que hace a la puesta en página de la caja tipográfica, entre otros aspectos de diseño, se refiere al número de página y pide “el folio bien apretado y pegado a la mancha tipográfica, que no se pierda como un francotirador suelto en la página.”



Este uso de lo gráfico y esta manera de leer se presentan como paradoja autorreferencial en la que el propio texto es el contraejemplo de lo que está enunciando. Este caso junto con el de la cruz y el del mapeo de la literatura latinoamericana implican un modo de hacer crítica que trae a colación otras formas de pensar y otras formas del discurso y en general parten de un gesto común: el del trabajo a contrapelo de las prácticas habituales, desviado de la norma, en permanente búsqueda de la puesta en crisis de los procesos mediante los que se ligan escritura y pensamiento. En cierta medida, Libertella busca un tipo de verdad que reside en prácticas discursivas desligadas de los “regímenes de verdad”, trata de enunciar una verdad que siempre está pospuesta, solapada o silenciada por los protocolos que determinan un método para alcanzarla y una convención para enunciarla.

#### IV. 5. La incertidumbre

Como analizamos a lo largo de este capítulo, Libertella simula trabajar desde los “protocolos de la crítica”, a través de un férreo sistema de citas y de los paratextos en general que configuran un libro académico, y a través de la erudición propia del crítico literario estableciendo lazos con los referentes del discurso teórico-crítico. Sin embargo, al mismo tiempo que se inscribe en ese “protocolo”, practica los “modos del ensayo” y va más allá de estos al suspender la argumentación. Al describir la construcción de “textos-límite”, Giordano plantea algunas cuestiones sobre Kafka que son de utilidad para pensar a Libertella. Específicamente dice que los textos del escritor checo son “parábolas sin texto inteligible”, sin doctrina que las sostenga o a la que se pueda apelar para explicarlas (2005: 115). De la misma forma, lo que hace Libertella es construir una larga tradición, la del “hermetismo”, inscribirse en ella y en ese movimiento redefinirla. Al igual que los textos de Kafka pueden considerarse “parábolas sin texto inteligible”, los de Libertella son textos herméticos que nada ocultan. Dado que renuncian al sentido, no hay un más allá de lo literal a lo que pueda apelar el lector.<sup>45</sup>

El filósofo libanés Nassim Taleb ha desarrollado la teoría del “Cisne Negro” (2008), en la que reflexiona acerca de los casos marginales que por ser tales no pueden ser estudiados por la ciencia pero que no por eso dejan de tener su impacto. El trabajo crítico de Libertella se ocupa, en cierta medida, de esos casos y al mismo tiempo se consolida como uno de ellos. El discurso científico y el discurso teórico-crítico definen los límites de lo enunciable aunque no necesariamente esos límites sean los de sus objetos. Si se piensa desde un recorte epistemológico saussuriano, en el que el punto de vista determina el

---

<sup>45</sup> “Literal” entendido como concerniente a la letra y no como “sentido literal”.

objeto, y se agrega que los límites del discurso son los límites del punto de vista y por lo tanto del objeto de estudio, se obtiene un constructo teórico tautológico, en el que los límites discursivos son los límites del objeto de estudio. En la literatura, pareciera que los casos altamente improbables abundan, lo que haría que el discurso científico y el discurso teórico-crítico fallen y encuentren sus límites rápidamente o no lleguen a dar cuenta de los objetos de los que se ocupan.

Libertella se interesa por esos casos y por la interacción entre el crítico y sus objetos de estudio. Si bien no renuncia a dar cuenta de su objeto, lo que busca es la interacción, el juego de interpretación barthesiano: no “dar cuenta de” en términos explicativos, sino suscitar algo más a partir del texto. El “rigor” con que trabaja Libertella, el rigor del ensayo, no implica un seguimiento a ultranza de un método ni la adecuación a una “formación discursiva” sino la búsqueda del objeto, de una interacción con él.

Al reinsertarse en la literatura, construye una “experiencia del lenguaje” desligada del sentido, en los mismos términos en los que lo hace Raymond Roussel (Foucault, 1976). Pierre Macherey, recuperando la lectura que hace Foucault, sostiene que Roussel “se esforzó por superar de este lado todo sentido, hasta el punto en que cosas y palabras se comunicaran con independencia de la mediación de un sentido.” (2003: 268). El caso de Libertella también prescinde de lo semántico y tanto como en Roussel la relación entre “cosas y palabras” se da en un mismo nivel, de manera que podría decirse que la relación es entre cosas y no entre palabras y cosas. En el último capítulo de *Infancia e historia*, Agamben propone un “*experimentum linguae*” en el que se pone en juego la relación lengua-discurso y, al mismo tiempo, se recupera la dimensión política del hombre como ser-en-el-lenguaje. Agamben recupera y redefine lo que se entiende por límite del lenguaje: “La singularidad, que el lenguaje debe significar no es un inefable, sino lo máximamente

decible, la cosa del lenguaje” (Agamben, 2001: 214). Y en función de esto, redefine el pensamiento:

Quien realiza el *experimentum linguae* debe pues arriesgarse en una dimensión completamente vacía (...) en la cual no se enfrenta sino con la pura exterioridad de la lengua, con el “étalement du langage en son être brut” del cual habla Foucault en uno de sus escritos filosóficos más densos.<sup>46</sup> Es probable que todo pensador haya tenido que internarse en una experiencia semejante al menos una vez. Es posible también que lo que llamamos pensamiento sea pura y simplemente este *experimentum*” (2003: 217)

Esta noción de “pensamiento” permite retornar a la cuestión del “ensayo” como un espacio discursivo en el que el escritor escribe y piensa en un ida y vuelta que interrelaciona y yuxtapone ambos procesos (escribe mientras piensa y viceversa). En el caso de Libertella, se construye un ensayo que se sabe literario y se trabaja desde allí, desde la autorreferencialidad de una práctica que, en posición crítica, no deja de pensarse a sí misma. Sin embargo, aún allí sigue problematizando la inscripción y trata de desentenderse de lo que liga escritura y pensamiento: “La escritura no es un pensamiento” (1993: 103 y 180) aclara más de una vez y abandona la argumentación. Esta noción de “no-pensamiento” se vincula con lo que decía Piglia sobre Macedonio Fernández, aquella idea de que la literatura es un pensamiento que todavía no fue pensado (Piglia, 2005: 84). Este “no pensado” o “no pensamiento”, en Libertella se vincula con la “sustracción al sentido”, como decía en su última entrevista: “escribir para no decir. Ahí está el punto. Escribir para no ser político, no decir ni sí ni no. Escribir para no ser aforístico, escribir para no darle ningún signo de sentido a la cosa” (Idez, 2010: 185). En esta instancia, los términos sentido, pensamiento y política y sus negaciones se entrecruzan: Libertella busca sustraerse del pensamiento, de la política y del sentido, presentar una escritura por fuera de esa tríada. La cuestión es que siempre puede darse un paso hacia la recursividad y afirmar que la

---

<sup>46</sup> La cita es de *El pensamiento del afuera*, Foucault (1997).

negatividad de cualquiera de esos tres elementos puede reinterpretarse en términos positivos: la anulación del sentido como una “donación de sentido”, la sustracción al pensamiento como un disparador de pensamiento y “no ser político” como una política. Consideramos que lo decisivo a la hora de dar cuenta de la propuesta libertelliana reside en no dar ese salto interpretativo, más bien entender que su búsqueda pasa por darse como no-realizado, insistiendo en ese “todavía-no” que Piglia le atribuye a Macedonio o, en términos deleuzianos, como un “acontecimiento” no “accidentado”, es decir, no efectuado espaciotemporalmente en un estado de cosas (Deleuze: 2010). En síntesis, lo que nos interesa es establecer un límite en el que bien podemos acordar que Libertella escribe desde una política de escritura en la que se rechaza el paso al acto del sentido, del pensamiento y de la política. De manera que se posiciona en ese “mínimo de ser” que le reconoce Deleuze a las preguntas y los problemas sin respuesta ni solución: “es en este sentido que problema y pregunta designan por sí mismos objetividades ideales, y tienen un ser propio, un mínimo de ser” (Deleuze: 2010: 76)

En *La potencia del pensamiento*, Agamben caracteriza el “*experimentum linguae*” como la instancia previa al pensamiento pero también al acto, dicho *experimentum* pareciera no ser lengua y no llegar todavía a ser discurso: “una experiencia del lenguaje que consiste en separar la palabra tanto de la voz que la pronuncia como de su referencia. Una palabra pura, sin más voz ni referente, suspendida indefinidamente de su valor semántico y aislada en sí misma (2007: 440). Agamben señala que la “pura potencia del pensamiento es una potencia que puede no pensar, que puede no pasar al acto. Pero esta pura potencia (...) es ella misma inteligible, ella misma puede ser pensada” (459) y más adelante agrega: “el pensamiento del pensamiento es, ante todo, una potencia de pensar (*y de no pensar*) que se dirige a sí misma, *potentia potentiae* (potencia de potencia)” (459).

En este marco, advirtiendo los matices que da Agamben a la “potencia del pensamiento”, “la escritura no es un pensamiento” de Libertella se reinterpreta, en tanto inteligible, como ese pensamiento del pensamiento que adquiere la potencia de no pensar:

El *experimentum linguae*, que está en cuestión en la terminología gramatológica, no autoriza (según un equívoco bastante difundido) una práctica interpretativa que se dirige a la infinita deconstrucción de un texto, no inaugura un nuevo formalismo, sino que más bien señala el acontecimiento decisivo de una materia, se abre sobre una ética. Aquello que lo cumple hasta el final y encuentra, en este sentido, su materia (se padece, se apasiona), puede vivir –sin quedar aprisionado– en las paradojas de la autorreferencia, puede no no-escribir. (2007: 464)<sup>47</sup>

El hecho de que los textos de Libertella estén *antes* de la separación en “géneros discursivos” o socaven las convenciones de las “formaciones discursivas” implica una toma de posición política respecto de la escritura, un reto a la ley, al “orden del discurso”, consistente en presentarse como no-determinado, “realizarse como potencia”, sostenerse en un espacio ambiguo en el que la “escritura” se diferencia de las inscripciones discursivas mediante las cuales suele ingresar en el espacio social de intercambio comunicacional. Ese posicionarse *antes* se torna una crítica de las diferencias genéricas en tanto ponen en evidencia la existencia de ese principio previo al texto pero también previo a la diferenciación de los géneros, la Ley previa a la “ley del género” de Derrida (1980).<sup>48</sup>

Estar antes de las divisiones establecidas por el “orden del discurso” y la realización como potencia habilitan la posibilidad de establecer una relación con el trabajo de Deleuze y Guattari, según lo exponen en *¿Qué es la filosofía?* En buena medida, ellos desde la filosofía y Libertella desde la literatura, comparten una práctica, un modo de concebir la

---

<sup>47</sup> Notese el uso de “se padece, se apasiona” y la similitud con el modo en que Libertella juega con su noción de “pathografía” en la que el escritor “padece” y “se apasiona” por la letra.

<sup>48</sup> En “La ley del género”, Derrida sostiene “A partir del momento en que se escucha la palabra ‘género’, desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar: ‘hay que’, ‘no hay que’, dice el ‘género’, la palabra ‘género’, la figura, la voz o la ‘ley del género’” (1980: 3) y más adelante se pregunta: “¿Y si la consolidación de posibilidad de la ley fuera el a priori de una contra-ley, un axioma de imposibilidad que enloqueciera el sentido, el orden y la razón? (3)

escritura y de concebir el pensamiento. El “plano de inmanencia”, como lo no pensado y lo indeterminado de cada plano de la filosofía, podría reinterpretarse como el plano sobre el que Libertella intenta trabajar en literatura. Agamben señala acerca del último artículo de Deleuze: “El plano de inmanencia funciona, entonces, como un principio de indeterminación virtual en el que el vegetal y el animal, el adentro y el afuera y hasta lo orgánico y lo inorgánico se neutralizan y transitan uno hacia el otro.” (2007: 509). Del mismo modo que Deleuze y Guattari presentan la cuestión de la “filosofía creativa” (1993), Libertella trabaja desde una perspectiva que tiene numerosos puntos de contacto: ellos trabajan desde un pensamiento filosófico que busca extender “lo pensable” a partir de un trabajo creador de conceptos y de redes de relaciones inéditas, Libertella trabaja desde ese afuera en el que la literatura se convierte en un “tensor” para el pensamiento.

En el mismo año de la publicación de *Las sagradas escrituras*, Nicolás Rosa colocaba a Libertella y a Ricardo Piglia como los iniciadores de la “ficción crítica”. Escritura quiasmática, decía, en la que “es difícil separar –y los ejecutores no lo pretenden– el costado de la ficción y el costado de la teoría” (1993 [1991]: 182).<sup>49</sup> Libertella, desde *Nueva escritura en Latinoamérica*, fue desmantelando los límites entre ficción-crítica-teoría y, sin embargo, las delimitaciones persisten tanto desde la lectura como desde el modo de circulación y las propiedades de los libros: por un lado están los relatos, de los que se ocupan los primeros capítulos de esta tesis, y por otro, está la crítica que fue trabajada aquí. Como vimos, más allá de que exista una clara delimitación, al menos paratextual, esto no implica que no haya un cruce, en el que la teoría funciona en la ficción o en el que la ficción funciona en la teoría. La serie– *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1991),

---

<sup>49</sup> “Quiasmática” puede relacionarse tanto con la figura retórica, el quiasmo, como con “quiasma”, término propio de la biología. El quiasma en biología se entiende como un modo específico del “*crossing over*” en el que dos cadenas paralelas se confunden hasta volverse indistinguibles.

*Pathografeia* (1991) *Las sagradas escrituras* (1993) y *La librería argentina* (2003)- junto a una extensa lista de artículos entre los que se destacan “La palabra de más” (1981) y “Leer y escribir en Argentina” (1997) – constituye una inscripción de la escritura de Libertella en el ensayo y la crítica literaria. A su vez, se reescriben los cuatro libros hasta configurarlos como un “rizoma” en el que, si se prescinde del criterio cronológico, no hay forma de establecer un orden o una jerarquía entre ellos, y en el que, si se carece del plano material del libro, no se puede establecer dónde está el límite entre uno y otro.

Estos textos trabajan, desde una inscripción ambigua que critica las “formaciones discursivas”: por un lado, adoptan configuraciones propias del discurso teórico-crítico, toman como objeto la literatura latinoamericana, se interrelacionan con fuentes bibliográficas críticas, teóricas, filosóficas canónicas y, por otro, las combinan con otras no legitimadas, establecen relaciones inusitadas y extreman los “modos del ensayo”, escribiendo desde la búsqueda de la paradoja, de la “asemia” y privilegiando la pregunta y la incertidumbre ante la certeza.

En cuanto a la relación escritura-pensamiento, característica del ensayo, Libertella escribe desde una noción de escritura que no busca el pensamiento, que se despliega como proceso y, al mismo tiempo, se realiza como potencia de no pensar. En este sentido, se constituye como una “experiencia del lenguaje”, en términos de Foucault, o como el “*experimentum linguae*” de Agamben, al trabajar desde ese afuera que representa la literatura para el pensamiento, desde ese afuera de la normatividad del “orden del discurso”. Si se considera el ensayo como una “poética del pensar” (Weinberg, 2007), en la que es el propio texto el que debe codificar esa poética y dar las herramientas interpretativas al lector -y se articula esto con la noción de “potencia del pensamiento”-,

podemos llegar a la conclusión de que la “poética del pensar” de Libertella consiste precisamente en ese no pasar al acto del pensamiento.

La “ficción teórica” se interpreta entonces como una “poética del pensar” que tiene por objeto tanto la crítica y la teoría como la literatura y en la que se pone en práctica la capacidad de entender y dar juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal (Weinberg, 2007: 19). Así es que la “ficción teórica” se entiende como una de las “modalidades del ensayo”, en términos de Weinberg, con la salvedad de que debe ser señalado como un ejemplo sumamente extraño aún para un género tan lábil: esa característica se relaciona con que la perspectiva libertelliana entiende que no hay nada que entender y su “poética del pensar” se aleja de lo inteligible en la medida en que entra en lo paradójico, lo asémico o el simple juego formal sin significado, dando por resultado, más que una interpretación, una experiencia de lectura relacionada con el “destello”, el “flashazo de lucidez”, que reside en el momento de lectura en el que quien lee trata de dar sentido al texto por fuera de los límites de lo semántico.

## V. La indistinción

En este capítulo abordamos dos libros que marcan un punto límite de la relación entre los discursos teórico-crítico y literario. Decimos “límite” porque Libertella lleva sus textos a una instancia de “desdiferenciación” que termina por colocarlos antes (o después) de las diferencias genéricas que impone la inscripción en una “formación discursiva”.<sup>50</sup> Estos libros son *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000) y *Zettel* (2008). El primero es uno de los libros más relevantes de Libertella, considerado como su “obra maestra” por numerosos críticos y periodistas.<sup>51</sup> En él se plantea un mundo “que tiende a la desaparición del signo” (2000: 11) y dicho mundo es construido a través de una escritura en la que el “hermetismo” parece ser al fin el único modo de dar cuenta de él. En este libro, las diferencias entre los “géneros discursivos” son puestas en suspenso y ya no puede decirse, como en los casos anteriores, que predomine una inscripción en el discurso teórico-crítico o en el literario. El segundo libro, *Zettel*, también se inscribe entre y al mismo tiempo fuera de las diferencias entre discursos pero esta vez Libertella llega a esa posición a partir de un trabajo de reescritura de toda su obra por el que selecciona pequeñas frases que, de no ser por la constante y explícita distancia que toma de esta denominación, podrían ser considerados “aforismos”.<sup>52</sup> En líneas generales, el libro está compuesto por pequeñas frases, por *Zettel*,

---

<sup>50</sup> El término “desdiferenciación” es tomado de la biología celular. En ese ámbito es utilizado para nombrar el proceso mediante el cual una célula ya diferenciada, con una tipología determinada, puede revertir la diferenciación y volver a un momento previo. En esa nueva instancia, la célula recupera la posibilidad de multiplicarse y diferenciarse una vez más. Para el caso de los textos de Libertella no se sostiene que se pongan en una situación en la que volverán a diferenciarse sino que se manifiestan en ese momento previo a la diferenciación. En términos de la oposición “potencia-acto” propuesta por Agamben (2007), la “desdiferenciación” implica que el texto se manifiesta como “potencia en acto” de la diferencia genérica.

<sup>51</sup> Ver: Marcelo Damiani (2010), Gastón Ortiz Blandes (2006), Ariel Idez (2010).

<sup>52</sup> *Zettel* significa “ficha, papeleta” en alemán y remite al título de *Zettel*, libro póstumo de Wittgenstein, armado por sus discípulos a partir de las fichas que el filósofo había dejado en un pequeño baúl y en las que tomaba nota de ideas, pequeñas reflexiones, aforismos, etc.

con las que Libertella pareciera hacer una antología de su propia obra, de la que selecciona los “destellos”, como llama a los pasajes en los que su escritura presentaría las características mínimas para conseguir aquello que busca: el *shock* del lector. En general, son frases que exhiben resistencia al pensamiento, instaladas en el límite que implica la paradoja y lo asémico, cercanas al *koan zen* e inscriptas en la ya mencionada tradición del “hermetismo”.

Los dos libros trabajan desde ese espacio “desdiferenciado” en el que son puestos en suspenso los requisitos de las “formaciones discursivas”. Sin embargo, ya no permiten ser pensados desde la noción de “texto” barthesiana porque adquieren características particulares y se presentan como una instancia de la obra en la que, si bien sigue siendo una pieza clave, ya no se sostiene una relación directa con el postestructuralismo. Cada libro desarrolla una escritura lo suficientemente particular como para exigir ser pensado en sus propios términos; más allá de que compartan ese espacio “desdiferenciado”, cada uno se constituye como una pieza única, establece sus propias relaciones tanto con la obra de Libertella como con otras y presenta particularidades que hacen necesario que sean abordados por separado.

### **V. 1. Una utopía, la desaparición del signo**

El investigador simula objetos teóricos; los inventa de acuerdo con una estructura conceptual que le va imponiendo un método.

Libertella, *Pruebas o ensayos sobre una red hermética*

*El árbol de Saussure* tiene un epígrafe que abre el libro: “Cómo asumir las cosas –la sociedad, yo, el arte, la vida misma y la muerte- en ese mundo que tiende a la desaparición

del signo?”. Debajo de estas palabras, aparece el nombre del autor a quien se atribuyen: Winfred Hassler.<sup>53</sup>

Si en los casos anteriores, se pensaba en la relación entre discurso teórico-crítico y discurso literario como un cruce, en esta instancia hay que pensar que ese cruce ya se ha realizado y, luego del mismo, ya no puede identificarse la proveniencia de los elementos. Es decir, antes del cruce habría una diferencia entre esos discursos que luego ya no significa nada, carece de sentido. Es tal la reversibilidad que no se puede marcar una preponderancia ni se puede precisar un territorio ni una frontera que haga diferencia, dado que un discurso subyace al otro y viceversa. Cada uno se presenta como punto de partida y de llegada del otro y cada uno se “desdiferencia” para ser ambivalente, las dos cosas a un tiempo o ninguna de las dos.

El libro presenta un aparato paratextual similar al de *Las sagradas escrituras*: una amplia cantidad de citas con un exhaustivo registro de sus fuentes en su idioma original. El citado se hace delimitando el texto ajeno con el uso de comillas o con un cambio en el diseño del párrafo (sangría e interlineado) y en la mayor parte de los casos (a excepción del epígrafe y otros pocos más) se señala la fuente de la cita con nota al pie y con los siguientes datos: Autor, *Título*, ciudad, editorial, año, página. Por ejemplo: “Clóvis Carvalho, *A cultura que nos olha*, São Paulo, Arché, 1997, p. 50.” (Libertella, 2000: 30)

Libertella da un paso más en el trabajo de desjerarquización de la legitimidad de las fuentes y de la puesta en crisis de los “protocolos de la crítica”, dado que continúa citando con el mismo rigor que antes, al tiempo que socava la legitimidad construida a partir de ese estricto régimen de citado: comenzando por el mismo Hassler del epígrafe, en el libro se intercalan un sin número de voces pertenecientes a escritores apócrifos.

---

<sup>53</sup> Escritor apócrifo que no sólo abre el libro con el epígrafe sino que también lo cierra a través de una cita.

En ese juego se redefine el libro. Libertella no sólo escribe sobre un mundo en el que el signo tiende a su desaparición sino que también trae una colección de voces que se refieren a ese mundo y hace confluír allí una comunidad de intelectuales que, pareciera, tienen algo que decir sobre ese objeto. En este sentido decimos que ficción y teoría se cruzan de un modo en el que ya no se las diferencia.

La descripción de *ese* mundo, presente en la pregunta de Hassler, y la reflexión en torno a él configuran el libro, pero describir y reflexionar, en este caso, equivalen a construir (de forma directa o indirecta). La utopía es entonces un artefacto experimental, creado para ver qué sucede cuando se piensa y se escribe sobre él. Pero más allá de la creación, en términos ficticios, de un mundo, el libro es una lectura sobre ese mundo. En un primer nivel el libro construye un mundo con una condición ficticia, el signo desaparece; en el segundo nivel, el libro se constituye como un estudio antropológico, en el que la escritura construye un mundo desde la perspectiva de otro para el observador, desde múltiples tópicos recurrentes, describiendo situaciones, prácticas, anécdotas, actitudes, y trayendo voces de diferentes autores que participan en la discusión. En la construcción de este “mundo de ficción”, en el sentido que le da Pavel (1994: 68), el lector accede a él a través de la ficción de grado simple -la descripción/narración de cosas y sucesos- y otra de segundo grado -las reflexiones de una “comunidad de intelectuales” sobre ese mundo. No nos interesa ingresar aquí en la discusión acerca de la “referencia” de los relatos de ficción, si no sólo plantear que Libertella construye un “mundo de ficción” a partir del cuestionamiento sobre una pregunta que podemos parafrasear al modo: qué pasa si, *what if*, se desvanece la posibilidad de darle significación a las cosas.

La cuestión de los apócrifos está planteada en un irónico pasaje autorreferencial: el texto dice a través de una voz delimitada como ajena: “¿Cuántos de los viejos e inmortales

autores que cité no nacieron aún, y para hacerlos presentes yo tuve que escribir por ellos sus libros?<sup>1</sup>” y en nota al pie se consigna: “<sup>1</sup> Clóvis Carvalho, *op. cit.* p. 72.” (2000: 44) A partir de la constante remisión a otros textos, lo que se da en *El árbol de Saussure* es la construcción de un diálogo entre escritores distantes entre sí en torno a la pregunta que impone Hassler desde la página inicial del libro. Este proceso, en el que Libertella hace dialogar a autores apócrifos con autores existentes sobre un objeto ficticio, no sólo desjerarquiza y desarma las diferencias entre esas voces sino también exhibe las posibilidades de manipulación del discurso ajeno a la hora de hacerlo ingresar en el propio. Puestas en el mismo libro y trastocando el contexto de aparición de las citas, estas entran en diálogo, discuten, llegan a conclusiones y se refutan entre sí.

Esa idea, la de crear autores, ya era insinuada en *El camino de los hiperbóreos* cuando el protagonista, *alter ego* de Libertella, se proponía crear una “escuela de escritores fantasmas” y escribir sus libros (1968: 144). En su autobiografía, Libertella se explaya al respecto y señala que su idea era crear un “posmundo” y una comunidad de intelectuales que lo pensara:

El impulso central no era crear frívolamente apócrifos (cosa ya abusada en literatura) sino ejecutar una 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 trabajos y va armando otra lectura de la cosa. (2006: 22)

A partir del artefacto construido, esa cultura en la que el signo tiende a la desaparición, se toma una serie de autores más o menos reconocidos, se los mezcla con otros definitivamente marginales y algún apócrifo para que todos crucen una perspectiva sobre ese mundo.<sup>54</sup> De esta manera, el libro se sostiene mediante dos movimientos: la

---

<sup>54</sup> El juego con las posibles referencias de los apócrifos es múltiple. Una búsqueda en Internet, experimento sugerido por el propio Libertella, muestra todas las posibles asignaciones que puede llevar a cabo una investigación exhaustiva detrás de cada apócrifo. Si tomamos una fuente en particular- “Thomas Sfez,

construcción ficticia de ese mundo y la coordinación de las voces –reproducidas o creadas *ad hoc*- que escriben sobre él y que al mismo tiempo colaboran con su construcción, en tanto aportan información desconocida. De la misma forma que Libertella cede el espacio de su libro a otros autores, a su vez estos ceden sus voces al libro para hablar de otra cosa.

### V. 1. 1. Postantropología

Como ya hemos señalado, Libertella estuvo al tanto de los debates que atravesaron la discusión académica de las ciencias sociales durante buena parte del siglo XX. En ella, en especial en las universidades francesa y estadounidense, la cuestión del lenguaje ha sido determinante. Así es que Libertella imagina una utopía: un mundo en el que el signo tiende a la desaparición (y con él el lenguaje y la interpretación). Elías Palti, en “Giro Lingüístico e historia intelectual”, señala -recuperando a Clifford Geertz- que la asunción del hecho de que el lenguaje no es un medio para representar realidades anteriores a él sino que resulta constitutivo de nuestra experiencia histórica, viene finalmente a quebrar las polaridades de la antigua historiografía entre el sujeto y el objeto de estudio. (2012: 21, 22) En esa línea, también citado por Palti, Hayden White señala:

a fin de concebir ‘lo que realmente ocurrió’ en el pasado, el historiador primero debe prefigurar el conjunto completo de los acontecimientos reportados en los documentos como un posible objeto de conocimiento. Este acto prefigurativo es *poético* en la medida en que es precognitivo y precrítico. (2012: 67)

---

*Walking on the edge*, New York, Surplus, 1996- y revisamos qué surge encontramos que Thomas Sfez sólo aparece una vez en el buscador de Google.com, donde se le asigna, posiblemente por error, un libro de Lucien Sfez –“Crítica de la comunicación” (Esta búsqueda fue realizada en marzo de 2013). La coincidencia del apellido y la temática que se advierte desde el título podría llevar a conclusiones apresuradas, sugeridas y canceladas por el propio Libertella. A su vez, el título del libro coincide con el de una canción de la banda de rock alemana “Scorpions”, *Walking on the edge*, pero también con numerosos libros cuyas temáticas van desde los conflictos políticos en los Balcanes, la música experimental y la psiquiatría hasta una que pareciera ser muy cercana a la del libro de Libertella. El título completo es *Walking on the edge: provocative thoughts about the unthinkable*. Se escogió este caso por su ejemplaridad en tanto posibilita poner en funcionamiento la hiperinterpretación que Libertella desea querer frustrar desde el principio.

Palti señala que la recursividad en la que entran estas críticas implica una de las “aporías del giro lingüístico”, la cual las lleva a un callejón sin salida: la eliminación de un supuesto implica la constitución de otro en otro nivel y así sucesivamente. De esta manera, el gesto crítico revela que la cuestión del lenguaje permite siempre ser planteada una vez más sin que haya motivos, más que operativos, para detener la recursividad crítica.

El “giro lingüístico”, en los términos que lo plantea Palti, más allá de la puesta en crisis de las disciplinas sociales de la academia estadounidense, se extiende a la “deconstrucción” derridiana, al “sujeto barrado” de Lacan, a los “juegos del lenguaje” de Wittgenstein y a la noción de “signo” saussureana, haciendo un muy escueto resumen de los que han puesto el problema del lenguaje en un primer plano durante el siglo XX. Atento a este panorama, Libertella escribe un libro en la bisagra entre los siglos XX y XXI y propone un mundo utópico en el que el hombre, ahora un “poshombre”, se libera del lenguaje. Más allá de la cuestión del “giro lingüístico”, también hay un caso proveniente de la literatura en el que la pérdida del lenguaje podría ser vista como una situación utópica. Ese caso es el de William Burroughs, quien concibió al lenguaje como un virus venido de otro planeta y cuya liberación era entendida como la clave de una revolución no social sino mental (Burroughs: 1998). Específicamente, Libertella propone un mundo, el “ghetto”, en el que el signo tiende a la desaparición y así se coloca en el límite de la antropología, al armar un relato que da cuenta del hombre en la instancia de perder el lenguaje a nivel cultural, un hombre que se constituye en un “otro” impenetrable para quien lo estudia, dado que ya ni siquiera comparte el lenguaje –ya no la lengua- como rasgo común.

Dado que ya no está atravesado por el lenguaje ni depende de él en tanto condición biológica y/o cultural, el “otro” del *El árbol de Saussure* es un inaccesible total. El hecho

de que el “signo” desaparezca implica que los sonidos y los trazos se tornen objetos sin la posibilidad de convertirse en signos, que dejen de remitir a otra cosa y se conviertan en entidades sobre las que no hay semiosis posible, exteriores al hombre, que no lo definen y con las cuales no tiene ninguna relación específica.<sup>55</sup> A diferencia de ese mundo, la comunidad de escritores que lo leen sí está determinada por el lenguaje y por esa razón los habitantes del “ghetto” se configuran como sujetos incomprensibles para esta comunidad de intelectuales que trata de dar cuenta de ellos.

Sin embargo, más allá de adquirir ciertos aspectos de la antropología, ya en el subtítulo se señala que se está construyendo una “utopía”.<sup>56</sup> Desde este punto de vista, la escritura se constituye como reflexión sobre un mundo, una cultura, un hombre que no existen en el presente y que no habría necesidad lógica alguna de que exista en el futuro. Específicamente en este caso, la relación entre el subtítulo y la construcción del mundo planteado es sumamente ambigua e irónica. Ambigua porque Libertella refuerza el procedimiento de filiar sus textos con géneros y tradiciones discursivas para trabajar sobre sus convenciones: exhibirlas, reinventarlas y subvertirlas; e irónica en la medida en que puede reinterpretarse como una crítica extrema en la que la única contrapartida ideal de la

---

<sup>55</sup> Conviene aclarar que “la desaparición del signo” implica la desaparición de la unidad mínima del lenguaje. La noción de signo, en este libro, claramente parte de la lingüística estructural, lo que se advierte desde “el árbol de Saussure” del título. Sin embargo, a partir del trabajo inferencial de reconstruir lo que se pierde con su desaparición, podemos afirmar que el signo funciona como alegoría, basada en la metonimia “el signo por la significación y la comunicación”, de todo el lenguaje. Al desaparecer el signo, se pierden las funciones básicas del lenguaje, todo lo que involucra la órbita pragmática, ya no puede haber enunciado (Bajtín, Austin), también implica la pérdida de la dimensión lingüística, en el sentido de que ya ningún objeto puede dar cuenta de otro a través de vínculos arbitrarios y convencionalizados (Saussure, Pierce), psicoanalítica, en la medida en que se desarma la intermediación del lenguaje y toda la configuración de la subjetividad debe ser repensada (Lacan). Como puede advertirse, no hay una noción de “signo” que predomine; en coherencia con su heterodoxia, Libertella va rotando y transformando esa noción de signo de manera que la “desaparición del signo” implica la *posible* desaparición de *todo* lo que se entendió por “signo” durante el siglo XX.

<sup>56</sup> Para la reconstrucción de la noción de “utopía” seguimos el estudio que realiza Pablo Capanna (2007: 186-189). Allí hace una reconstrucción que va desde T. More (*Utopía*) a F. Bacon para luego pasar por *Misterio Bufo* (1921) de Maiakovski, *Island* (1962) A. Huxley y *Walden Two* (1948) de B. F. Skinner y también las distopías desde *1984* de G. Orwel hasta las del cyberpunk.

sociedad es una comunidad de “post-hombres” que han abandonado el lenguaje. Por esta vía, se constituye como un “después de la historia”, entendiendo por esta un bloque en el cual el hombre posee -y es poseído por- el lenguaje. Antes y después de ese bloque, se plantea un momento previo en el que el hombre aún no había desarrollado el lenguaje y un momento posterior, “poshistórico”, en el que prescinde de aquel. Ese hombre, el que vive la experiencia de la desaparición del signo, según lo propuesto en *Zettel*, es un “poshombre”, en la medida en que prescinde de sus habilidades y condicionamientos del orden de lo simbólico, entendido esto en un sentido general, más allá del psicoanálisis. Raúl Antelo, al intentar definirlo, dice: “¿Qué significaba, al fin y al cabo, para Héctor Libertella, ser un *post-hombre*? Creo que radicalizar la búsqueda de un más allá de la autonomía institucionalizada, o sea, renunciar a un vínculo sacramentado entre el hombre y el lenguaje.” (2010: 147).<sup>57</sup>

Lo llamativo es que esta radical reconfiguración del vínculo entre el hombre y el lenguaje, que termina haciendo de él un “poshombre”, no se presenta como una situación aberrante ni como un futuro distópico, sino desde el subtítulo del libro se define con el valor positivo de una “utopía” al tiempo que la construye como la descripción de un “objeto de estudio” y, por lo tanto, sostiene cierta simulación de objetividad discursiva. Desde este punto de vista, puede establecerse una relación de complementariedad entre *El árbol de Saussure* y *Runa* de Fogwill (2003): en ambos libros el lenguaje funciona de otra manera en la cultura que construyen. El de Libertella se inscribe en una “poshistoria” en la que el signo desaparece mientras que el de Fogwill lo hace en un momento previo a la escritura, es decir, en lo que convencionalmente se denomina la “prehistoria”.

---

<sup>57</sup> Como puede advertirse, tanto “poshombre” como “pathografía” y “pathógrafo” aparecen con o sin “h” de forma alternativa. En el primer caso, lo escribimos sin “h”, según lo indica la RAE para el uso de “pos” y “post”. En los otros dos casos, sostenemos el uso de “h” para no perder el lazo con “pathos”.

En las primeras palabras de *Runa*, a modo de prólogo, Fogwill señala lo siguiente:

Hay una civilización que escribe. Esto no hace a sus miembros mejores ni peores que otros, pero sin duda los hace de una manera que su escritura jamás terminará de dar cuenta. En las crónicas y reportes que narran y describen el encuentro de estos hombres-hechos con otros humanos, nada hay más asombroso que el asombro de los testigos frente al prodigio de que los dichos digan y que los acontecimientos acontezcan como si fuesen cosas que pudieran obrar de otro modo. Pero tampoco es cuestión de mirar a nuestros contemporáneos como si fuesen otros: nosotros somos otros, y esto es una conquista de la lengua escrita, primera y hasta ahora única creación humana que reproduce y a la vez indica lo que hacen los hombres y hace a los hombres.

Somos otros, somos los hombres hechos, los hombres escritos que se aprontan a terminar de escribir sobre el mundo los trazos caprichosos de una civilización. Casi no queda en el planeta un espacio en blanco que no hayamos estropeado con nuestras pretensiones y nuestra desmedida significación. Si lo hubiera, ya nadie sabe dónde está, de modo que no hay mejor alternativa que inventarlo. (2011: 12)

De esta manera, Fogwill propone una crítica de nuestra cultura, caracterizada por una “desmedida significación”, a partir de la recuperación de ese mundo en el que las cosas funcionan de otro modo, en el que se prescinde de la escritura. En *Libertella*, la crítica se da también pero a partir de la perplejidad absoluta que supone la especulación sobre un mundo en el que no sólo se prescinde de la escritura, también del signo y con él, de cualquier proceso de significación.

El carácter utópico, en el sentido del carácter idealizado de ese lugar que tanto *Libertella* como *Fogwill* construyen, está en la posibilidad de pensar de nuevo al hombre o de dejar de pensarlo, en tanto ya no esté atravesado, determinado ni constituido, en el caso de *El árbol de Saussure. Una utopía*, por el signo, y en el caso de *Runa*, por la escritura.

### **V. 1. 2. De la postantropología a la utopía**

Como vimos, al ponderar la impronta lingüística que ha tenido el pensamiento del siglo XX, se advierte que en buena medida el problema del lenguaje y de su relación con el

sujeto y la cultura atraviesa a los principales pensadores del siglo XX: de Saussure, Pierce, Heidegger, Wittgenstein, Rorty, White, Kristeva, Foucault, Lacan, Barthes, Derrida, Deleuze, Williams, Jameson, Eagleton, Butler, entre otros.<sup>58</sup> Si se tiene en cuenta hasta qué punto se ha considerado al lenguaje como lo constitutivo y lo limitante del hombre -lo que lo hace ser lo que es, lo determina, lo atraviesa y lo hace decir y pensar lo que cree que piensa y dice, con todas las variantes y discusiones que pueden plantearse entre corrientes filosóficas- y también se tiene en cuenta la atención que prestó Libertella a esas cuestiones se entiende por qué *El árbol de Saussure* es presentado como una utopía.

Más allá del marco general en el que se inscribe “la desaparición del signo” como algo susceptible de ser entendido en términos utópicos, *El árbol de Saussure* tiene un antecedente con el cual se vincula de manera explícita: *La comunidad que viene*. Este libro de Giorgio Agamben, publicado en 1990, es excepcional en el marco del proyecto de este filósofo y en cierta medida también podría ser inscripto en el “hermetismo”. En ese texto, el filósofo italiano propone una situación utópica e imagina una sociedad posterior al juicio final, liberada del “poder soberano”. Agamben ha realizado una crítica de la política occidental que, según es entendida por él, sienta sus bases en una noción de comunidad política y excluyente, la de los que pertenecen a la *polis*. La principal crítica que sostiene reside en que de forma permanente se está ante la posibilidad de quedar fuera del “bando del soberano” -en las sociedades contemporáneas, del Estado-. Esta exclusión, este “abandono”, se asienta en las numerosas sociedades que contemplan por ley la posibilidad de suspender la ley, a través de las figuras de “estado de sitio” o “estado de excepción”. En este marco, el de su proyecto filosófico general, Agamben escribe de forma excepcional

---

<sup>58</sup> De esta lista, a excepción de Saussure, han sido omitidos los lingüistas (Austin, Chomsky, Halliday, Searle, etc.) dado que su *métier* es precisamente el lenguaje.

una propuesta: *La comunidad que viene*. Este libro se plantea la posibilidad de una “comunidad impolítica”, que no se define por los que pertenecen a la *polis*, es decir, una comunidad sin “bando”. En la medida en que no advierte como alcanzarla, esta comunidad se sostiene en términos utópicos: “Una comunidad como potencia y no como acto, una comunidad irrepresentable, impolítica, no sustancial: una comunidad *que viene*” (García López, 2009: 338 )

Además de *La comunidad que viene*, *El árbol de Saussure* también tiene otro referente inmediato, que se trae a colación en *Las sagradas escrituras*. En aquel libro, Libertella retomaba un texto de Roland Barthes, “La exención del sentido”, y lo parafraseaba:

Barthes, sueña, antes de morir, con un mundo exento de sentido. O, en todo caso, imagina un sentido posterior a todo: -Hay que atravesar, como un largo camino de iniciación, todo el sentido, para poder extenuarlo, eximirlo-. (1993: 264).<sup>59</sup>

Ese sueño establece un diálogo directo con la pregunta de Hassler que abre *El árbol de Saussure*.<sup>60</sup> En consonancia, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, se plantea una utopía “la de un mundo donde no habría ya sino diferencias, de modo que diferenciarse ya no sería excluirse” (1978: 93).

Como puede advertirse, en los tres autores la relación entre utopía, lenguaje y no exclusión es determinante y por esa razón se ligan los textos: *La comunidad que viene* de Agamben, los fragmentos citados de Barthes y *El árbol de Saussure*. Los tres plantean un “después de”. En el caso de Agamben, del “poder soberano” y en los de Libertella y

---

<sup>59</sup> “La exención de sentido” es uno de los fragmentos que contiene *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Visiblemente, piensa en un mundo que estaría *exento de sentido* (como uno está exento del servicio militar). Esto comenzó con *el Grado cero* donde se sueña con “la ausencia de todo signo”; luego, miles de afirmaciones inciden sobre este sueño (a propósito del texto de vanguardia, del Japón, de la música, del alejandrino, etc.)” (1978: 94)

<sup>60</sup> ¿Cómo asumir las cosas –la sociedad, yo, el arte, la vida misma y la muerte- en ese mundo que tiende a la desaparición del signo? (11)

Barthes un después del “signo” y del “sentido”. En buena medida, coinciden en que “después de” vendrá una comunidad de “cualseas” o de “diferentes” en el que no habrá posibilidad de definir un adentro y un afuera de dicha comunidad y en eso radica su carácter utópico.

En el contexto de las discusiones sobre la “comunidad” dadas en Francia a partir de la década de los ochenta y cuyos iniciadores fueron Jean Luc Nancy y Maurice Blanchot y a las que luego se sumaron Derrida, Rancière, Badiou y Esposito, Agamben publica *La comunidad que viene* en 1990. A partir de la lógica de la soberanía, basada en una “exclusión que incluye”, puede pensarse el camino opuesto, que sería el de la “comunidad que viene”, en el que se propone “una inclusión que excluye”.<sup>61</sup> La propuesta, apenas insinuada por Barthes, de un mundo en que la diferencia no implica la exclusión encuentra su punto de contacto con la de Agamben, en tanto la “singularidad cualsea” implica que “el ser, sea cual sea, importa” (Agamben, 2006: 11) y esto lleva a que la comunidad deje de ser pensada en términos del “ser-en-común” para sostener que cada “ser cualsea” importa “tal cual es”, es decir, tal como se presenta o se expone. Ya que su ser no se determina por la pertenencia a cierto conjunto, la “singularidad” no depende de una propiedad común, lo que implica que ya no pueda ser pensado ni clasificado a partir de una lógica identitaria (Paredes Goicochea: 2011).

En síntesis, lo que propone Agamben es una comunidad en la que “la singularidad cualsea” sea susceptible de inclusión y no ya una comunidad regida por la lógica de “bando del soberano”. En esa instancia, vuelve a reintroducirse la cuestión del lenguaje porque en la “comunidad que viene” no importa el “ser-en-común” sino el ser capaz de experimentar

---

<sup>61</sup> Para un racconto de estas discusiones y para una reconstrucción de las operaciones realizadas por Agamben en *La comunidad que viene* ver Paredes Goicochea (2011).

el *factum loquendi* y de “comunicar la comunicabilidad”. Aquí se recupera la cuestión de la “potencia” como potencia de no pasar al acto o de pasar al acto como potencia dado que la “singularidad cualsea” se plantea como esa instancia en la que la diferencia ya no implica exclusión, en términos de Barthes, en la que el “ser cualsea” adquiere la potencia de no tener atributo alguno para contar en la “comunidad que viene”.

La política contemporánea es el desolador *experimentum linguae*, que desarticula y disuelve a lo ancho de todo el planeta tradiciones y creencias, ideologías y religiones, identidades y comunidades.

Sólo aquellos que alcancen a cumplir ese experimento hasta el fondo, sin dejar que lo revelador permanezca velado en la nada que revela, sino llevando el lenguaje al lenguaje mismo, serán los primeros ciudadanos de una comunidad sin presupuestos ni Estado, en la que el poder anulador y destinante de lo común será pacificado (Agamben, 1996: 53)

En el cruce entre postestructuralismo francés y filosofía política armado por Agamben, el lenguaje vuelve a reinsertarse en el “soberano” y entonces la comunidad utópica ya puede empezar a relacionarse con el “ghetto” libertelliano, donde la desaparición del signo expone a los “poshombres” tal cual son. Esos experimentos/experiencias, el “*experimentum linguae*” y el “*factum loquendi*”, que dan lugar a la “singularidad cualsea”, son la vía hacia la “comunidad que viene”. Agamben sostiene que “el hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje” (2007: 29), en ese sentido, cuando vea el lenguaje como el único atributo posible será constituida la “comunidad de los cualsea”. Estos experimentos/experiencias se entienden en términos de revelación porque su contenido no es una “verdad expresable a fuerza de proposiciones lingüísticas sobre lo existente [...] sino, más bien, una verdad que concierne al lenguaje mismo, al hecho de que el lenguaje (y, por lo tanto, el conocimiento) sea” (2007: 28).<sup>62</sup> A su vez, en el “ghetto” se proyecta ese espacio en el que el signo tiende a la desaparición como si Libertella hubiese supuesto que

---

<sup>62</sup> Más adelante, en el mismo artículo, Agamben señala: “existe un ser cuya simple nominación lingüística implica la existencia, y es el lenguaje. El hecho de que yo hable y que alguien escucha no implica la existencia de nada, excepto del lenguaje.” (2007: 31)

el “*experimentum linguae*” de Agamben tendría como consecuencia, en su límite extremo, una relación con el signo, con el habla y con la escritura sólo en tanto objetos concretos, sonidos, trazos, superficies hendidas, que no remiten a nada ni significan, convirtiendo a los “poshombres” en seres sin capacidad semiótica. A lo largo de los próximos apartados dedicados a este libro, analizamos cómo se reconfiguran las cosas en función de estos cambios.

### **V. 1. 3. Las cosas funcionan de otra manera en el ghetto**

Respecto de los cruces discursivos, *El árbol de Saussure* necesita ser pensado a partir de figuras geométricas paradójicas como la cinta de *Moebius* o los espacios de Escher, dado que ya no puede establecerse una diferencia clara y tampoco puede señalarse una predominancia de un discurso sobre otro, si no más bien una complejización que nos lleva a afirmar que donde está uno está el otro. Sin embargo, sí puede plantearse como un caso de “simulación” para las ciencias sociales, en términos análogos a lo que posibilita la cibernética para las ciencias exactas. En la actualidad, la experimentación empírica ha sido sustituida en muchos casos por la “simulación”, en la que se crea un objeto de estudio virtual que lo somete a un tipo de experimentación habilitado por el desarrollo de la informática. En ese sentido, puede postularse que la “utopía” como género (y sus variantes: distopía, anti-utopía, etc.) podría entenderse como la simulación, no cibernética sino discursiva, de un objeto de estudio social. Este procedimiento, discursivamente hablando, tendría un gran terreno superpuesto con la ficción, entendida como aquello que simula un referente sin que este necesariamente exista e implica la suspensión de los regímenes de verdad referencial y contrastable.

En este sentido, al definir su objeto, es decir al definir el “*ghetto*”, ¿el libro de Libertella lo construye o lo descubre? Sucede que se lo construye al mismo tiempo que se lo lee, dado que se intercalan fragmentos ficcionales, en los que un narrador da cuenta del “*ghetto*”, con voces que se traen a colación en carácter de “lecturas” sobre el mismo. Sin embargo, para el lector, ambas posibilidades implican información nueva sobre ese mundo, de manera que se podría decir que no se lo descubre pero sí que se lo construye mediante ese doble procedimiento: una descripción directa en conjunto con un trabajo de inferencia a partir de las voces que se traen a colación. La relación entre sujeto/objeto, a medida que avanza el libro, se va dislocando. En la medida que va perdiendo su capacidad referencial, se hace críptico y concreto y adquiere las características que tiene el lenguaje del “*ghetto*”. Como se decía, el habitante se constituye como un “otro”, en el que ya no hay ni siquiera ese “ser dicho” como un elemento que hace de los hombres una comunidad. El discurso del antropólogo, cuyo lenguaje no está inmunizado a las consecuencias de la desaparición del signo estudiadas por él, se transforma hasta convertirse en un caso de sujeto-discurso-objeto modificados a partir de la interacción entre sí. Las cualidades del “*ghetto*” y sus habitantes, en especial las referidas al espacio, el tiempo, la autorreferencia y la semiosis, son fuente de paradojas, tautologías, contradicciones y sin sentidos, de forma que el discurso que se refiere a esos objetos se transforma y esa transformación no es más que el paso de un lenguaje “neutral” a una escritura hermética. Ya desde el comienzo se advierte la dificultad para determinar el objeto: “La plaza del ghetto se reduce a los límites del ghetto. (...) La plaza tiene dificultades para reconocer su perímetro. Se reduce a los límites del ghetto, sí, pero el ghetto es grande como el mundo y hasta incluye un Océano entero” (2000: 19). Frente a esa confusión entre espacios que suelen estar unos incluidos en los otros (la plaza como sector de la ciudad, el “*ghetto*” como sector marginal, excluido e

inserto en el tejido urbano), se pierde el territorio en oposición al cual se definen y terminan todos por cubrir el mundo entero. Esto hace que los límites de ese “*ghetto*”, y por lo tanto del objeto, sean indeterminables pero también ponen en cuestión al lenguaje. Frente a esta situación, no tarda en surgir la pregunta: por qué se usan esas palabras si al fin y al cabo hay que darles un sentido totalmente diferente del que tienen convencionalmente o hasta se tiene que llegar a la conclusión de que no tienen sentido alguno.

Un caso paradigmático del desfasaje entre la descripción de las prácticas de los habitantes del “*ghetto*” y del nombre con que se los designa es el del “arquitecto” y el “pescador”: el primero, mirando la red del segundo, “únicamente mide vacíos; no vino aquí para llenar el mundo de edificios” (2000: 20); el segundo, a su vez, “no tiene como objetivo pescar. Sólo lanza con gesto aparatoso la enorme red para que el arquitecto la admire.” (2000: 20) Inmediatamente, luego de presentar estos dos habitantes, se aclara: “(Si así son las cosas nadie quedará preso del objeto que lo nombra.)” (2000: 20). Pareciera ser que ya se está frente a la “singularidad cualsea” de Agamben, en tanto ya no hay forma de dar un atributo y tampoco hay forma de establecer los límites de la comunidad a la que pertenecen los habitantes del “*ghetto*”. Ante esta situación, se suscita una pregunta: ¿cómo llega quien escribe a nombrar “arquitecto” y “pescador” a estos dos personajes? La respuesta implica admitir que quien habla aquí está fuera del “*ghetto*”, es un extranjero, sus habitantes son, como se decía, su “otro”, y las palabras que usa no dan cuenta de su objeto. Así se reconoce que esa necesidad de nombrar, en la que el nombre ya no implica nada para quien lo recibe, sólo señala la condición de extranjería de quien todavía está afectado por aquella.

Por el modo en que está construido, *El árbol de Saussure* comienza a acercarse al tono de *Zettel*, es decir, abandona la narración, impronta de la ficción, y también abandona la argumentación, propia de los textos ensayísticos. La conexión entre un párrafo y otro

no está establecida por nexos lógicos, simplemente están yuxtapuestos y tienen en común cierto motivo aunque no están ligados entre sí en términos narrativos ni argumentativos. El libro avanza construyendo/describiendo el “ghetto” y su funcionamiento particular, al tiempo que son intercaladas permanentes remisiones al arte, como si en determinado tipo de arte, el que Libertella podría incluir en su tradición “hermética”, las cosas estuviesen funcionando un poco como en el “ghetto” y eso le sirviera para dar cuenta de este último.

La perplejidad es absoluta cuando se advierte que para dar cuenta del objeto se debe hacer una constante revisión del propio discurso, en el que al decir “arquitecto”, “pescador”, “ghetto”, “plaza”, etc. inmediatamente se pone en evidencia el uso extraño de esas palabras y debe explicarse su alcance. Volviendo a Saussure, se podría decir que *El árbol de Saussure* es una puesta en práctica, al pie de la letra, de su axioma: “el punto de vista crea el objeto” (Saussure; 2007: 55), que llevado a su extremo se reformula como “no hay más objeto que el propio punto de vista”. De esta manera, cada vez que se dice algo sobre el “ghetto” hay que hacer una revisión del propio discurso, sólo revisable en esa proyección paradójica de un metatexto que no puede encontrar su último grado de recursividad, como advertía Palti respecto del “giro lingüístico”.

En paralelo a este trabajo de construcción/descripción del “ghetto”, *El árbol de Saussure* nunca pierde de vista su carácter libresco, se sabe libro. En coherencia directa con la lectura literal que hace Libertella del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en *Las sagradas escrituras*, en el que un lugar de la Mancha, del que alguien no puede acordarse, puede ser leído como una mancha de tinta o de tomate, en este libro sucede algo similar: “El ghetto no es un espacio sino una especie de mancha que emergió de un mapa. Junto con esa mancha brotaron objetos y figuras. Todo funciona como una instalación en la que, por casualidad, se destaca ahora uno al azar de los parroquianos del bar” (2000: 35).

Entonces, el “*ghetto*” se redefine como el propio libro.<sup>63</sup> En los términos literales que sostiene Libertella, su escritura y su modo de leer, cada uno de los libros impresos y en especial sus manuscritos, funcionan como instalaciones, objetos concretos que tienen una entidad física y con los cuales los lectores entran en interacción de lectura, intelectual y corpórea, que enlaza con la poesía concreta y el libro objeto de las artes plásticas.

Aquí el cuestionamiento de las relaciones entre discurso literario y discurso teórico-crítico ha llegado a tal límite que no sólo se ha desarmado su oposición y sus diferencias, para ser rearticuladas en el libro sin que pueda distinguirse cuál es cuál, sino que se dan algunos pasos más todavía: se insinúa la posibilidad de integrar la escritura, en su facetas hermética y concreta a la pintura y el libro a la instalación.

#### **V. 1. 4. Los escritores/artistas que entran al ghetto**

Tanto en el mencionado libro de Fogwill, *Runa*, como en el de Libertella, cierta idea de literatura, no atada indefectiblemente al lenguaje, tiene un lugar preponderante. En el primer caso, esa cultura previa a la escritura no niega la existencia de la literatura sino que se afirma aún en la ausencia de aquella;<sup>64</sup> en *El árbol de Saussure* la literatura se presenta como el único discurso que permite pensar el “*ghetto*” y, al igual que en *Runa*, en ese mundo en el que el signo tiende a la desaparición, la literatura tampoco está ausente. Así es que para tratar de explicar cómo los habitantes del “*ghetto*” se extrañan frente a la costumbre de nombrar las cosas por parte del “*partero*”, se apela a la analogía con el *yo* de

---

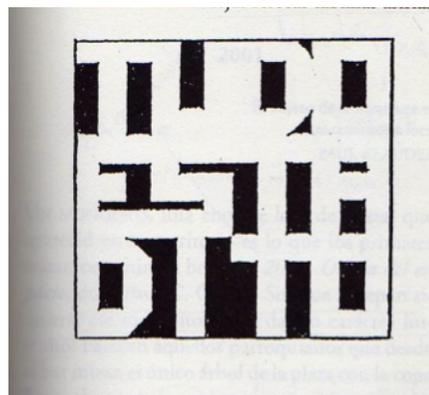
<sup>63</sup> “(Hasta el *rhesus* asexuado que circula por este libro podría pertenecer a esa categoría de mono)” (2000: 68); “Cuando conversan en la barra del bar, los parroquianos de este libro no se entienden” (2000: 60).

<sup>64</sup> En el prólogo del libro, Fogwill señala: “A veces en ellos [los libros] sucede la literatura, que es algo que también podría manifestarse aunque no existiesen los libros, los autores, los acontecimientos que narran los relatos ni las diversas relaciones entre la gente y las palabras que configuran el campo de la prensa, el saber y la poesía.” (2011: 11, 12)

Rimbaud: “Sucede que en este lugar nada funciona del lado de la tradición cabalista del nombrar u organizar como un sol el nombre propio, sino mejor del lado de la traición lunática de la poesía: ‘Yo es otro’.” (2000: 24) Este camino permite el recorrido inverso de manera que, al describir las prácticas del *ghetto*, también se trabaja sobre la idea de literatura, inscripta en el “hermetismo”, sostenida por Libertella en su obra. En el extremo de esa literatura, la relación con la palabra, que no es tomada como signo sino como cosa concreta, no implica un proceso de significación ni habilita interpretación. En “Seis – Pathos y Mirada”, el camino de ida y vuelta es nuevamente transitado a partir de la etimología de *pathos*, que como ya se analizó es lo que da lugar al neologismo “pathografía”, utilizado por Libertella para caracterizar determinado tipo de escritura en la que él se incluye. En ese capítulo, se hace el mismo recorrido por la etimología para caracterizar cómo funcionan las palabras que aún no han devenido pura cosa concreta: “En el ghetto las palabras no se quedan quietas, y a continuación de pathos [como *temperamento*], y de la misma raíz, llega *pasión*” (2000: 87) y así sigue por “padecimiento” hasta llegar a “patología”: esa instancia de un *pathos* de lectura que sólo ve cosas concretas en las palabras, sin que remitan a otra cosa.

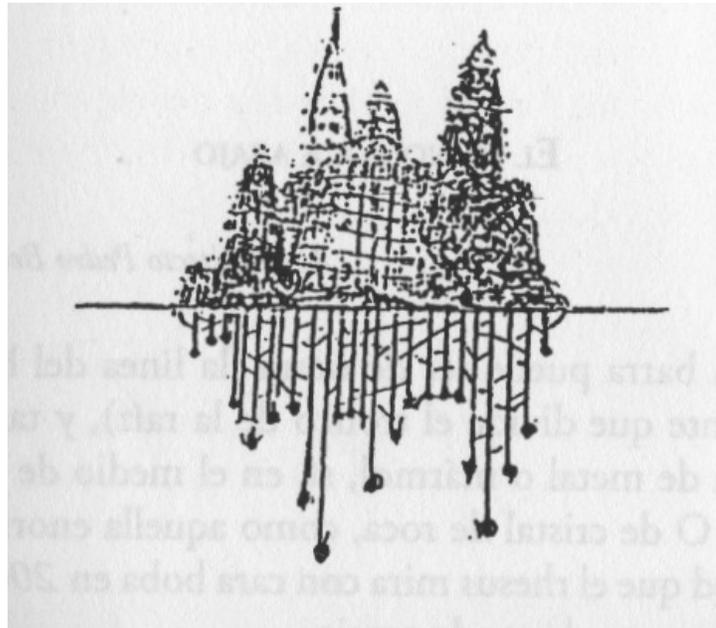
En ese juego de cruces entre el “*ghetto*” y el arte, las cosas se complejizan porque entre sus habitantes aparece una serie de nombres propios de escritores y artistas. Uno de ellos es un tal Clóvis Carvalho que piensa lo siguiente: “Anoche vi a mi lector del futuro. Era un hombre contraído en su sillón, pinchándose las venas con una lapicera Parker” (2000: 30). En la inmediatez, donde lo único que queda del escritor es su herramienta y lo único que queda del lector es su cuerpo sensible, la literatura resulta reducida a la tinta y a la distinción de una lapicera Parker, las palabras ya no necesitan ser escritas y se reducen a tinta. Sin embargo, en el tiempo intermedio, en el que el signo aún no llega a la

desaparición, aparecen Augusto de Campos, Macedonio Fernández, Mirtha Dermisache y Antoni Gaudí, ellos son los nombres de artistas que aparecen en el “ghetto”.



La inclusión de estas obras de De Campos y Dermisache encuentra su motivo en la vinculación entre escritura y grafismo que establecen, en la cual la interpretación queda suspendida y la letra pasa a ser tomada en cuenta como trazo o dibujo. La inclusión de Macedonio no es tan evidente: es el guardián de la plaza y es sólo uno el guardián porque no necesita reemplazos, dado que en el “ghetto” ya no hay diferencia entre sueño y vigilia, hecho al que se llega a partir del juego con el título del texto de Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de ojos abiertos*. Por su parte, Gaudí ingresa al “ghetto” de manera indirecta, no tiene una relación con la desaparición del signo pero sí con la cuestión acerca de cómo funciona lo virtual, que en el “ghetto”, en determinadas circunstancias, puede hacerse concreto. Allí se incluye la siguiente imagen, con la que se recupera la técnica experimental con la que el arquitecto catalán diseñó algunos de sus edificios y, en especial,

la Cripta de la Colonia Güell, pensada a partir de colgar pequeños sacos llenos de bolitas de acero para luego invertir la imagen y proyectar la estructura arquitectónica.



Este complejo juego, en el que el lugar utópico del “*ghetto*” se construye en una relación de ida y vuelta con la literatura que a Libertella le interesa, presenta una especie de grado máximo de complejización en las relaciones discursivas que se han venido analizando: la literatura se recupera como saber, como ámbito del discurso a través del que se puede articular algo sobre lo que se presenta como radicalmente “otro”, como una forma de saber sobre lo que los demás discursos no alcanzan a dar cuenta, y viceversa. El discurso que tiene al “*ghetto*” como su objeto se redefine como un discurso sobre la literatura, como si pensar el “*ghetto*” posibilitara otra forma de pensar la literatura. Tanto Lorenzo García Vega (2002) como Laura Estrín (2003) sostienen que Libertella, en la siguiente cita,

propone una historia de la literatura, a lo que podría agregarse que propone una historia intensiva de la literatura:

Augusto de Campos pinta las blancas paredes del baño. Está escribiendo poemas o, según él, 'poesía concreta'. (El arte rupestre es oficio milenario en el ghetto). Porque es bárbaro y adora imágenes, el analfabeto sabe leer esta poesía salvaje y bárbara. Aquí la letra en estado bruto hace jugar de otro modo los procesos de aprendizaje, la lectoescritura y la transmisión por la mirada. El ojo es una perla de gelatina concreta, que late y lee, mientras la interpretación y el sentido sí quedan como ilusiones ópticas. O así parece entenderlo Clóvis Carvalho en un comentario extremo y militante:

*Sería preferible colocarse del lado del idiota para recibir la obra de Augusto. Es decir, es la posición etimológica de un distinto, un separado, un idiotés que ya no quiere hacer profesión de la lectura ni de nada. O, en aquel mismo uso y acentos antiguos, un imbécil que detuvo su desarrollo mental entre los 3 y los 7 años de edad. Alguien que, por esa suerte de desgracia de la naturaleza, sólo puede leer en el instante emblemático de un niño no tocado por la obligatoriedad de la letra.*

Ese idiota que desplaza toda una historia de la literatura empieza en el dios Pan –un dios de la flauta-, tan delicado que cuando decide escribir libros él sólo dice que está escribiendo 'partituras'. Se desliza por un largo rato desde las pinturas de Altamira a la pantalla de la computadora; entre medio se fue haciendo tan adiposo como para llegar a Balzac y el folletín, y ahora retoma el lento camino de vuelta, a roer en fino su propio hueso, a alimentarse de la radiografía de sus propias costillas –como si fueran viejas resacas tablillas asirias. (49, 50, 51)

El "idiotés", ese lector no tocado por la obligatoriedad de la letra, concentra la historia de la literatura -García Vega dice "miniaturiza"- y le da fin cuando el camino de vuelta lleva a la desaparición del signo. El cierre de la historia de la literatura la reduce a la poesía concreta. Y carente de significación y de posibilidad de interpretación se convierte en un objeto con el que cada cual puede tener una relación como la que tiene el "pathógrafo" con su escritura: sin un más allá, sólo una relación sensual y estética con la cosa, el trazo, la palabra despojada de su metafísica, el sentido, sin más que su materialidad concreta.

## V. 1. 5. El juicio final

El último capítulo del *El árbol de Saussure*, titulado “Siete – El futuro ya fue”, es un “después de”, un típico final de relato en el que luego de la acción principal se hace el recuento de lo sucedido en tiempos siguientes para los principales personajes. Es decir, se ubica temporalmente después del momento en que el signo dejó de “tender a la desaparición” y, finalmente, desapareció. A partir de eso, las cosas ganan una irrevocable novedad: “ser justo y sólo su *así*” (97). En esas últimas palabras, Libertella retoma el libro *La comunidad que viene* y lo da vuelta.<sup>65</sup> Como se analizó, Agamben plantea una comunidad de los que hayan llevado hasta el límite el “*experimentum linguae*”, quienes de alguna manera serán los que vivan la definitiva experiencia de la ausencia de secreto de la revelación. Esa experiencia, invertida en *El árbol de Saussure*, ya no es la experiencia del lenguaje en sí sino la experiencia de un lenguaje extrañado, cuyo vínculo con el sujeto se ha cortado. Según Libertella, Agamben se preguntaba la condición de la naturaleza después del Juicio Universal y a eso responde a través del apócrifo Hassler:

En un mundo mucho más concreto que el de Agamben –sin mucho antes ni después– Winfred Hassler asegura, en cambio, que el Juicio Universal está viniendo todo el tiempo, ‘llega y pasa, igual que la muerte misma’.  
Ese fantasma que pasa por el ghetto le hace ganar a las cosas una memoria retrospectiva de lo que vendrá. (99, 100)

Libertella, entonces, deshace el “por venir” de la comunidad de Agamben y la hace presente en el “*ghetto*”, donde desapareció el signo y la utopía es al fin puro lugar y puro

---

<sup>65</sup> Para recuperar la fuerte relación con *La comunidad que viene* de Agamben aquí se transcriben algunas citas de las que ese “ser justo y sólo su *así*” es un eco: “El ser, que es *así*, irreparablemente, es su *así* y sólo su modo de ser.” (1996: 63); “sino que *expone* en él y sin residuos su *así*, un tal ser no es accidental ni necesario, sino que, por *así* decirlo, *es continuamente generado según su propia manera.*” (1996: 23); “Irreparable significa que las cosas son consignadas sin remedio en su ser *así*, que ellas son, también, justo y sólo su *así* (nada es más extraño a Walser que la pretensión de ser otro de esto que se es)” (1996: 29)

presente, es el lugar donde las cosas son ya de una vez por todas sólo su “así” (“irreparables” en los términos de Agamben). Otro de los apócrifos, Huang-Tsé, afirma en un epígrafe: “El tiempo en literatura es pliegue, exactamente como se pliega una página” (2000: 43). La desaparición del signo conlleva la caída del tiempo lineal. Pero también la pérdida de la humanidad: el “poshombre” tiene un antecedente, el mono que Stanley Kubrik y Arthur C. Clarke pusieron frente a un monolito en la escena inicial de la película *2001. Odisea del espacio*. La lectura que hace Libertella de esa escena humaniza el mono, quien sin saberlo adquiere carácter humano al mirar el monolito y percibirlo como signo. Cuando el signo desaparece, el hombre no se re-convierte en mono pero se da un pliegue, al modo del “fuelle de acordeón”, en el que el mono y el “poshombre” se tocan, salteándose toda la historia que liga al hombre con el lenguaje. Así es que en el cierre del libro, cuando el signo desapareció, las cosas ya son sólo su “ser así”, el árbol de la plaza ya no es más el “árbol de Saussure”: “se esfumó por fin como idea. Ahora sólo hay un poco tronco con ramas y hojas, sujeto a su ser eso y sin nada que lo ligue a nada. Desapareció el Otro y no hay símbolo que valga” (2000: 98) En esas últimas líneas, se recupera la película de Kubrik y se reactualiza a partir del momento en que es escrito el libro, señalando el vértigo de estar parado en el cambio de milenio. Allí se dice:

alguien en el 2001 acaricia con asombro las paredes asexuadas del único baño del ghetto.

Alguien aquí lee patas arriba el diario de Mirtha Dermisache (da lo mismo del derecho o del revés).

Un idiotés, un imbécil, observa con fijeza el poema de Augusto de Campos; ya no habrá cultura que explique esa vieja comunión física. TODO ESTÁ DICHO. (2000: 98)

De esta manera, se va un paso más allá de la pregunta del epígrafe, “¿Cómo asumir las cosas –la sociedad, yo, el arte, la vida misma y la muerte- en ese mundo que tiende a la

desaparición del signo?”. Como se advierte, el libro trabaja sobre la posible respuesta hasta que repentinamente lo que “tiende hacia” pasa para el otro lado.

En su relación con la literatura, este “*ghetto*” pareciera plantear una política utópica en la que el camino de la literatura, en los términos en los que Libertella lo propone, lleva por fin a desarmar el lenguaje que atraviesa al sujeto. Por este camino (y desde esa posición de cierre del siglo XX pero también de todo un modo de la cultura) Libertella vuelve a conectarse con Agamben, en las múltiples superposiciones que se dan entre la “pathografía” y el “*experimentum linguae*”.

## V. 2. Sustraer hasta la indistinción

Todo tan limpio y en su lugar que al final parece, al revés, un estímulo eléctrico, una convulsión o descarga sintáctica que transmite su nerviosidad al lector.

Héctor Libertella, *Las sagradas escrituras*

En esta serie de cruces discursivos enrevesados y constantes, que llevan a lo que denominamos la “indistinción” genérica, se coloca también *Zettel*, un libro de publicación póstuma, donde Libertella compila pequeños pasajes de pocas líneas, los más breves, y de poco más de una carilla, los más extensos. Las temáticas son muy diversas pero, como ya sabemos, este autor siempre está pensando en términos literarios, lo que implica que los discursos que se cruzan son múltiples pero siempre están en diálogo con el literario. La brevedad de los pasajes y el modo de su compilación podrían llevarnos a definirlos como “aforismos”; tal vez por eso, desde un primer momento, Libertella intenta despegarse de dicha denominación. Como si esta vez se hubiese adelantado a la rápida etiqueta que podría decorar su libro, coloca un epígrafe del mismo apócrifo que abría *El árbol de Saussure*,

Winfred Hassler: “Y tan soberbio y despreciable es el aforismo como aburrida toda argumentación” (2008: 15). Al final del libro, en la edición de la editorial Letra Nómada, se coloca un texto de Libertella que había escrito para el suplemento “Radar” de *Página/12* y que finalmente nunca se publicó. El texto se centra en *Zettel* y allí insiste con distanciarse del aforismo:

¿Papelitos que sobraron de otros libros? ¿Notas y apuntes de cosas por venir? Quién sabe. Así como está, lo que sorprende es el decir, entendiendo por decir algo que no viene de frente, no es apodíptico (no dice sí, ni dice no). Algo que, hecho de brevedades, jamás caerá en la despreciable soberbia del aforismo. Y que se evade del esforzado régimen de la argumentación porque no quiere convencer ni seducir a nadie. Son fragmentos, destellos, intuiciones, cosas que se escribieron porque sí o porque no pensaban ser, todavía publicadas. (2008: 64)

Como se advierte, Libertella se distancia del “aforismo” para seguir trabajando desde la incertidumbre y reservarse la potencia de no pasar al acto, no decir sí, ni decir no.<sup>66</sup>

Para terminar de entender la importancia de este libro en el marco de la obra de Libertella hay que reconstruir su trabajo de reescritura, dado que esta es una de las operaciones clave en su obra y de este libro en particular. Si bien es un aspecto que no se ha analizado a lo largo de esta tesis, es imprescindible explicar este proceso para abordar *Zettel*. Al respecto, Rafael Cippolini (el albacea de Libertella y una de las personas, junto a Eduardo Stupía que más ha intervenido en su obra) en una entrada de su página *web* titulada “Reescrituras, relecturas” explica que Libertella “entendía el libro como un soporte de escritura que sólo concluía con la muerte del autor” (2007-2010).<sup>67</sup> En ese marco,

---

<sup>66</sup> En la última entrevista que dio, le decía a Ariel Idez: “escribir para no decir. Ahí está el punto. Escribir para no ser político, no decir ni sí ni no. Escribir para no ser aforístico, escribir para no darle ningún signo de sentido a la cosa” (Idez, 2010: 185)

<sup>67</sup> A tal punto Cippolini intervino en la obra de Libertella, que escribió junto a él “Moreira entre elefantes”, una versión previa e inédita de *La arquitectura del fantasma*, la autobiografía de Libertella. Entre los numerosos guiños que inserta en su obra, otro momento clave se encuentra en *El árbol de Saussure*, libro en el cual, entre los apócrifos que el autor cita aparece un tal “R. Cipp.” como editor de *Essays on the new modernity*.

vuelven a presentarse las nociones de “texto” de Barthes y la de “rizoma” de Deleuze y Guattari que, conectadas con las de “red” y “obras completas” del propio Libertella, permiten construir una noción de escritura dinámica: el escritor estaría siempre inmerso en un proceso de escritura sin fin en el que cada publicación aparece como un corte en ese proceso y la cristalización de un estado puntual del mismo. En teoría, no tendría fin salvo con la muerte de su agente.

Según sostiene Libertella (2001), el proceso se había iniciado a fines de los setenta. En los ochenta, comenzó a pensar un “juego de transformaciones”: cada libro era reinserto en el proceso de escritura/reescritura y nunca alcanzaba su versión definitiva. Por ejemplo, *Pathografeia*, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, *Las sagradas escrituras* y *La librería argentina* se enlazan entre sí a partir de múltiples vías. Sin embargo, esas vías se extienden y se multiplican con sus demás libros. Desde un punto de vista panorámico, podría pensarse en una “textualidad” que se liga entre sí, se despliega en diversos sentidos, se “injerta”. Esta técnica de reescritura parece ser un cruce de nociones prácticas de diferentes ámbitos: la noción de “variación” del jazz, en la que se establece un tema que será retomado una y otra vez a partir de la improvisación sobre el primero; la técnica del “*cut up*” de Burroughs, en la que se arma un texto a partir de una técnica de cortado, mezclado y pegado; también la noción de “*work in progress*” de la plástica en la que la obra se presenta siempre como un corte, más o menos arbitrario en un proceso que no se detiene. A esto se suma que, según lo establece Cippolini, durante sus últimos diez años, Libertella comenzó a pensar la noción de “obras completas”, en plural, a partir de la que estableció “tomos” en los que se agrupaban sus libros. Así fue que para el momento de su muerte, en 2006, dejó por lo menos cuatro versiones de sus propias “Obras Completas”. Allí, los libros intercambian sus títulos, no aparecen en sus versiones originales -

precisamente porque no habría una versión original- y exhiben su carácter de constructo *ad hoc*, en el que no se plantea la obra completa en su versión archivística sino más bien como agrupación de las últimas versiones, siempre contingentes, definitivas sólo en función de la muerte de Libertella. En este marco, se entiende el chiste entre él y Damiani en el que se plantean unas “obras completas” a las que “les falta un poco de todo” (Damiani, 2002: s.p.).

Para recuperar la cronología, hay que señalar que luego de *El árbol de Saussure* (2000), Libertella publica un texto capital en la revista *Tsé-Tsé*, titulado “Libertella, Instalaciones”, (2002), luego *La librería argentina* (2003) y después, recién en el año de su muerte, se publican una serie de libros de manera aislada pero que el autor consideraba parte de los tomos de sus *obras completas*: *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006), *El diario de la rabia* (2006) y *El lugar que no está ahí* (2006). De forma póstuma se publicaron: *Zettel* (2008), *La leyenda de Bonino* (2010) y *A la santidad del jugador de juegos de azar* (2011). Entre esos libros está la reescritura completa de los tres relatos que conformaban *¡Cavernícolas!*,<sup>68</sup> la publicación de una autobiografía en la que el escritor vuelve a llevar al límite y a problematizar la inscripción genérica, un libro de relatos breves que se presenta como el más “inédito” de los textos pero que no deja de retomar publicaciones anteriores y *Zettel*. Además de los libros publicados, hay más libros aún esperando su turno, como *Hiperbóreos* -la nueva versión de *El camino de los Hiperbóreos* (1968)-, *Nitrid Acid, N.N.*, *La oposición ilustrada*, *La Diversión*.

En algún momento después del 2000, Libertella entendió, con la inminencia de su muerte, que el continuo de escritura-reescritura sólo admitía una proyección virtual al infinito pero que su condición de mortal lo colocaba en un punto crítico. Se podría decir

---

<sup>68</sup> “La historia de historias de Antonio Pigafetta” se convierte en *El lugar que no está ahí*, “Nínive”, en *El diario de la rabia* y “La leyenda de Jorge Bonino” mantiene su título.

que prefirió dar él una organización y un cierre a su obra, antes de que la muerte cortara el proceso de manera azarosa. Así es que empezó a practicar otra variante de la reescritura: ya no una práctica sin límite sino una práctica reorientada a lo definitivo, al establecimiento de una obra que, sin ser nunca una “Obra Completa”, sí se constituía como un legado, el “punto capitoné” de un escritor que mira todos sus libros en retrospectiva y los rearma considerando el lugar que cada uno ocupará en relación con los otros. La escritura ya no es considerada un proceso que se detiene parcialmente para publicar diferentes libros sino un sistema sin proyección en el tiempo y en el que cada libro ocupa un lugar diferencial y propio.

Esa última reescritura fue regida, al menos, por tres motores: a. la búsqueda del “hueso de la literatura”, en el sentido de una búsqueda de lo más propio, intenso y potente de su propuesta, donde la operación es de recorte y sustracción; b. el trabajo que tiene en cuenta la posición de lo escrito en el “sistema”, entendido no como una Obra Completa sino como una selección de los momentos álgidos, en el que cada libro ocupa un lugar específico; y c. la escritura póstuma, en el sentido de una obra que se rescribe íntegra sabiendo que la muerte es inminente y que los libros serán publicados luego de ella.

En esa “red rizomática” que es la obra de Libertella hay un nudo que liga a todos los demás libros y que se presenta descentrado -no hay centro de la red- como una zona de confluencia y al mismo tiempo como una antología de los “destellos”. Esta obra que, como el signo en *El árbol de Saussure*, tiende a la desaparición, en una versión extrema de los paradójicos términos de Libertella podría ser la hoja en blanco, a la que llega el escritor luego de un largo proceso de sustracción para finalmente no dejar nada y que todo permanezca de manera fantasmática. Esta idea es tomada por lo menos de dos fuentes: por un lado, en *El árbol de Saussure* trae a colación una entrevista a Elie Wiesel por el *París*

*review* en la que el escritor rumano explicaba su idea de reescritura:

Disfruto cortando. Reduje novecientas páginas a ciento sesenta. Ahora bien, incluso cuando uno corta, no corta. Escribir no es como pintar, donde uno agrega. Lo que el lector ve no es lo que uno pone en la tela. Escribir se parece más a la escultura, donde uno saca, elimina, para hacer visible la obra. Pero esas páginas que uno elimina permanecen de algún modo. Hay diferencias entre un libro que tuvo doscientas páginas desde el comienzo y otro de doscientas que es resultado de un original de ochocientas. Esas seiscientas páginas están allí. Sólo que no las vemos (2000: 63)<sup>69</sup>

Por otro lado, en *Zettel*, reconstruye una anécdota de Rulfo, en la que se explica la potencia de *Pedro Páramo* gracias a este mismo procedimiento de “poda”:

Cuentan los amigos mexicanos de Juan Rulfo la peripecia que se dio en *Pedro Páramo*. Un enorme paquete de casi 800 páginas que ellos redujeron al pequeño libro que hoy conocemos. Con la siguiente sorpresa: lo que emerge de la poda es un pueblo habitado por fantasmas que en la versión larga tal vez sólo fueran sufrientes y concretos personajes de carne y hueso, si la literatura los permitiera. (2008: 37)

En estos términos, en los que el texto también incluye lo que deja afuera, *Zettel* puede ser considerado como un nodo que concentra toda la obra de Libertella. En la medida en que sus pasajes han sido extraídos de la mayor parte de sus libros, puede decirse, siguiendo lo postulado por Wiesel y lo reconstruido en la anécdota de Rulfo, que todos sus libros están ahí de manera virtual o fantasmática. A esto hay que sumar aquello que también Libertella dice en *El árbol de Saussure* y que se asocia de manera directa a lo que sostiene en su práctica de escritura/reescritura:

Ayer vino un amable periodista y me indagó sobre el terror de la página en blanco: “Mire usted –le dije-, si tengo un terror es no poder llegar acabadamente a esa página.” Entonces le mostré cientos de manuscritos tachados y mis pequeños pinceles y frascos de corrector blanco. (2000: 65)

En correlación con esta, circula otra anécdota en la que se dice que Libertella les vendió a

---

<sup>69</sup> La entrevista fue publicada en una compilación de las entrevistas realizadas por editorial El Ateneo y prologadas por el propio Libertella. La versión original en inglés puede consultarse en la web: <http://www.theparisreview.org/interviews/2995/the-art-of-fiction-no-79-elie-wiesel>.

los hermanos Coen un manuscrito totalmente en blanco para su adaptación al cine (Damiani: 2007). La búsqueda del blanco se traduce en una práctica concreta, la “poda”, mediante la cual tomaba sus manuscritos mecanografiados, las pruebas de imprenta, las fotocopias o los libros publicados (en cierto punto, serían diferentes cristalizaciones del proceso) y los borraba con corrector blanco, específicamente con “papel blanco” (*liquid paper*).

*Zettel* prosigue esa búsqueda del blanco sin que se llegue a él: al fin y al cabo, el libro está compuesto de noventa y cinco pasajes y unos diez epígrafes que no llegan a borrarse. El acercamiento al blanco, nuevamente, se visualiza como una asíntota: el escritor no llega nunca y sin embargo no detiene esa búsqueda hasta su muerte; en ese camino, todos sus libros son reprocesados y queda lo que no se puede borrar. Por el trabajo de quitar la “adiposis” y dejar el “hueso”, Libertella quita casi todo y se queda con textos que son pequeñas piezas de orfebrería, muy trabajadas, cerradas, herméticas, que “no dicen ni sí ni no”, que se presentan como una unidad mínima de la paradoja, la asemia o la simple pregunta. La proveniencia de esos *Zettel* es múltiple: en la mayor parte de los casos provienen de libros de Libertella, en otros son citas directas de sus autores predilectos (Osvaldo Lamborghini, José Lezama Lima, Severo Sarduy), en otros también aparecen pasajes inéditos. Es así que el libro funciona como una antología de toda su obra, realizada por el propio autor, en la que se compilan los “destellos”, aquellos pasajes en los que halla el núcleo duro de sus textos:

En fin. Entre tantos ríos de linotipo que van a dar a la mar que es el morir de una librería, faltan estos papelitos de Wittgenstein. Y si no vuelven, yo pongo el cuerpo. Todo lo que va de 2006 me dediqué a escribir un libro de fragmentos que huyen hacia todas partes y que no van, me parece, por suerte, a ningún lado. Se llama *Zettel* y, bueno. Y nada más que decir. (2008: 64)

La potencia de cada uno de ellos está en la capacidad de poner en crisis y en movimiento un abanico de posibilidades que va desde el modo de concebir la ficción y la literatura hasta la vida, la muerte, la ecología, la historia, el lenguaje, la botánica, el alcohol, la magia, la nación, la arquitectura, etc. Cada uno invita a leer un libro diferente, sustraído, que está allí como pasado o futuro de esos pequeños textos, como una proyección virtual. Entre la “disolución infinita” de la homeopatía, el “destilado” de la física y la “poda” de la jardinería, Libertella deja un libro que tiende lazos hacia todos sus otros libros, existentes y virtuales, publicados e inéditos, compuesto por noventa y cinco “papelitos” con los bordes troquelados, sin que casi ninguno coincida con los demás. Entre uno y otro, está la hipotética presencia de otros papeles y entre todos al fin una Obra que nunca existió.

Si en el caso de *El árbol de Saussure* las diferencias entre discurso literario y discurso teórico-crítico ya no eran pensables, dado que el propio libro se ponía en una zona de absoluta indistinción, donde el juego con las “formaciones discursivas” se hacía múltiple, ambiguo, irónico y donde no podía marcarse una dominante sino una constante multivalencia, en *Zettel* esto es llevado a un nuevo límite. Ya se ha advertido que los libros de Libertella llegan a una especie de anomalía discursiva en la que la inserción en ámbitos más amplios del discurso se vuelve compleja. Tal es así que luego de sus primeros libros, que podían considerarse “novelas”, los que siguieron se fueron complejizando y anularon las relaciones e inserciones discursivas de modo que se lleva a reconocer que esas inscripciones genéricas se relacionan muchas veces con recortes de lectores armados por el mercado y, más que por los propios textos, por las convenciones de edición, circulación y venta. De esta manera, llega a postular no un género discursivo sino un vacío, un espacio vacío en el “orden del discurso”, en el que este tipo de libros pueden ser pensados. Al mismo tiempo, estos textos son una crítica a las “formaciones discursivas” y ponen en

movimiento prácticas de escritura y lectura que se constituyen como enunciados, como lo piensa Bajtín, pero que no pueden ser inscriptos en los modos convencionales de circulación discursiva, excepto en ese amplio espectro que es la literatura.

*Zettel* se relaciona con el aforismo para distanciarse de él explícitamente pero, en función de su título, se relaciona con el libro homónimo de Wittgenstein.<sup>70</sup> La cercanía con ese libro y con la filosofía de Wittgenstein, en cuanto a su reflexión sobre las relaciones pensamiento/lenguaje/silencio, es evidente, como también lo es el proceso de composición, en tanto la mayor parte de los “*Zettel*” provienen de textos previos de los que fueron extraídos; sin embargo, hay una clara diferencia relacionada con el carácter póstumo: el libro de Wittgenstein es un libro póstumo compilado por sus discípulos; el libro de Libertella también es póstumo aunque compuesto por el mismo autor. Es decir, tiene en cuenta aquellas obras que se publican luego de la muerte de sus autores (Pessoa, Kafka, Macedonio Fernández, Osvaldo Lamborghini, etc.), reviste su libro de ese carácter contingente, pareciera dejarlo inconcluso y su clausura es más bien fruto de la fatalidad antes que de una decisión pero, a diferencia de sus referentes, el libro fue compuesto, versionado y mandado a publicar en vida.

Ese carácter voluntariamente póstumo de *Zettel* es una cualidad que reviste buena parte de la obra que dejó Libertella y que comenzó a publicarse desde 2006, en especial *La arquitectura del fantasma*, en la que hace una especie de diseño de sí mismo para cuando sea él el que falte. Ambos libros incluyen una frase que trabaja explícitamente sobre la

---

<sup>70</sup> El título del libro es retomado del *Zettel* (1967) de Ludwig Wittgenstein. Este es una colección de notas recortadas por el propio Wittgenstein de textos más extensos. Algunos de ellos fueron destruidos y otros conservados pero resulta claro que lo importante eran los recortes o las “papeletas”, según la traducción de “*Zettel*” al español, o “papelitos” según los denominaba el propio Libertella. El libro de Wittgenstein fue compilado en función de las papeletas encontradas en una caja, en su mayoría recortes sueltos y otros tantos unidos con clips; el trabajo de ordenamiento fue realizado por Peter Geach y corregido por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright para la primera edición.

muerte: “Pensemos 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.” (2008: 18).<sup>71</sup> El epígrafe sobrevuela sus últimos libros, y se inserta en *Zettel* como una propuesta para afrontar la muerte, en el tiempo de su propia muerte. A tal punto Libertella problematiza la inscripción de sus libros, que programa el carácter inacabado de sus textos póstumos y los hace pertenecer a, y al mismo tiempo sustraerse de, esos textos que podrían agruparse bajo la categoría de lo “póstumo”. Aquí Libertella puede leerse una vez más vinculado a Maurice Blanchot, en especial a *La escritura del desastre*, tanto por la construcción del libro, armada a partir de pequeños pasajes, como por esa perspectiva paradójica de la muerte: “Se decía a sí mismo: no te matarás, tu suicidio te antecede” (Blanchot, 1990: 12)

*El árbol de Saussure* y *Zettel* son entendidos como casos en los que los cruces discursivos son de tal magnitud que nos permitimos hablar de una “indistinción” genérica, en la que ambos libros, por vías particulares, se abstienen de la inscripción en una “formación discursiva” específica. Llegada esta instancia es hora de advertir que ambos se reinsertan en el discurso literario, ya no entendido como el espacio por el que circulan el relato, la novela, la poesía, el drama, etc. sino, una suerte de espacio amplio, poco reglado, en el que enunciados problemáticos como los que nos ocupan son reinsertados.

---

<sup>71</sup> Con una leve variante y separado en versos, así aparece en *La arquitectura del Fantasma*: “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.” (2006.a.: 7)

## VI. La autobiografía

Luego de haber analizado *El árbol de Saussure. Una utopía y Zettel* como casos en los que se da la “indistinción” genérica, volvemos a un libro que sí se inscribe en una “formación discursiva” específica, la autobiografía. Con una nueva reformulación de la táctica del “caballo de Troya”, Libertella inscribe *La arquitectura del fantasma. una autobiografía* en ese género para problematizarlo desde el mismo momento de dicha inscripción. Analizar la cuestión de la “autobiografía” implica dejar de lado por un momento los cruces entre discurso literario y discurso teórico-crítico, que si bien se dan no son lo más relevante, para pasar al análisis de cómo son subvertidas ciertas pautas canónicas del discurso autobiográfico. El libro fue publicado en 2006 y se coloca junto al grupo de libros que Libertella dejó terminados antes de morir, ese mismo año. Para su estudio, nos centramos en dos cuestiones: por un lado, en la coherencia que sostiene con el resto de sus libros de ficción, dada a partir de la impronta experimental que asume, en detrimento de las características básicas del “relato autobiográfico canónico” (Arfuch, 2002) y por otro, en la consolidación de una serie de libros que son publicados con la marca de lo “póstumo”, entendida como marca que da el autor a esos últimos libros que, más allá de ser publicados antes o después de su muerte, son escritos teniéndola en cuenta como un suceso inminente y considerando que llegarán al lector después de ella.<sup>72</sup> En paralelo, iremos viendo de qué manera el hecho de ser concebido en términos autobiográficos y de ser leído como tal reformula la potencia del libro en base a lo que Arfuch denomina “la garantía de una existencia real” que lo sustenta (2002: 58). Con ese fin, a continuación recuperamos

---

<sup>72</sup> Entre 2000 y 2006, probablemente en 2003, a Libertella le diagnosticaron cáncer. Sumado esto a su adicción al tabaco y el alcohol y a su diabetes, podemos suponer que entendía cuán inminente podía ser su muerte.

algunas cuestiones teóricas.

A partir de la declaración, a fines de los sesenta, de la “muerte del autor” por parte de Roland Barthes y los trabajos sobre “la función autor” de Michel Foucault y del desarrollo posterior de sus postulados, se pueden pensar algunas cuestiones relacionadas con el funcionamiento de la crítica académica: en especial, la superposición falaz entre lo que sucede en el ámbito de la teoría y la crítica con lo que sucede en el ámbito literario. Lo sostenido con “la muerte del autor” representa una toma de posición en el marco de una política de lectura crítica: la negación de toda “autoridad” y de “verdad” que pudiera asignarse a un “texto”, cuestiones clave para el “corpus postestructuralista” que abarca a Sade, Lautréamont, Mallarmé, Roussel, Proust y Artaud, por sólo nombrar algunos de sus escritores más representativos. Ahora bien, este gesto fue tomado como un dato sobre la literatura y en algún punto terminó obturando el panorama literario. Así es que, frente a cierto “giro autobiográfico actual”, se comienza a hablar del “retorno del autor” en el ámbito del arte y la literatura. Alberto Giordano se refiere a un “retorno de lo personal y la experiencia” (2011: 8), Diana Klinger (2007) se refiere al “retorno do autor” como una de las tendencias de la narrativa contemporánea y Graciela Speranza señala:

El primer acto de la teoría del texto se cerraba con una indicación enfática que se convertía en credo de la nueva crítica y de la nueva ficción: *Salte el autor*. Unas décadas más tarde, sin embargo, el autor resurge de las cenizas, abandona el destierro al que la teoría lo había condenado, se traviste, se disfraza y regresa al texto transformado (2008: 7).

Advertimos un salto que pasa de una posición teórico-crítica a un dato sobre la literatura y quisiéramos poner en duda si efectivamente eso se dio en esta última. Sin negar lo que sostiene Arfuch (2002) -una marcada proliferación de la “narrativa vivencial” en la literatura pero sobre todo en los medios gráficos y audiovisuales de comunicación masiva-

se plantea que habría que reevaluar si el “retorno del autor” no se daría más como una tendencia de la crítica, que se ha permitido volver a plantear los problemas relacionados con el autor después del auge postestructuralista, que como una cuestión propia de la literatura. Existen dos motivos para plantear esto. El primero tiene que ver con que el “relato autobiográfico canónico” (Arfuch, 2002), más que por los postulados de Barthes y Foucault, debería haber sido puesto en crisis por la divulgación del psicoanálisis, al sostener la imposibilidad de un sujeto unívoco, y también por la crisis de la representación que se da en la literatura en el siglo XX, en especial a partir de lo suscitado por las vanguardias históricas. El segundo motivo reside en que pareciera que el autor no haya salido para volver, más bien nunca dejó de estar presente en el discurso literario y en las prácticas de lectura no académicas. Como dice Giordano, citando a María Moreno, “el relato autobiográfico siempre estuvo de moda” (2011: 11). Si se tiene en cuenta el hecho de que el relato autobiográfico se haya sostenido, a pesar de -o incorporando- la puesta en crisis del sujeto y de las posibilidades de representarlo, se torna más claro que donde el “autor” efectivamente estuvo ausente fue más en una corriente de la crítica literaria que en la literatura.

Como señalamos en los capítulos precedentes, Libertella no dejó de dialogar con el postestructuralismo en su obra, al tiempo que trabajaba con una inscripción autoral propia de la narrativa posmoderna, en la que el autor deviene personaje y se juega con el nombre propio de manera que, antes de afirmar una identidad, se la desdibuja. En el último período de reescritura, centrado en la construcción de sus “obras completas”, escribió una autobiografía: *La arquitectura del fantasma*. Este libro no parece adecuarse al marco de lo que Giordano considera el “giro autobiográfico”, en tanto el trabajo con lo “vivencial” y

con lo “íntimo” no se presenta en primer plano.<sup>73</sup> Sin embargo, puede plantearse que sí se enlaza con aquellas “escrituras del yo” propias de los “hiperliteratos”, como el propio Giordano denomina a Alan Pauls, Enrique Vila-Matas o Sergio Pitrol. En sus términos, pareciera que estos escritores, de un manejo excepcional del lenguaje y de un marcado trabajo con sus aspectos formales, tienen algunos impedimentos para dar cuenta de sí mismos (Giordano, 2007). Si desde este punto de vista, Libertella puede sumarse a los otros “hiperliteratos”, desde otro punto de vista puede hacerse una agrupación alternativa: *La arquitectura del fantasma* junto a aquellos textos autobiográficos en los que quien escribe tiene una experiencia de la propia muerte como algo inminente, entre los que *Un mundo feliz* de Gabriela Liffschitz pareciera ser un caso paradigmático.

Según estos dos puntos de vista, nos interesa plantear cómo Libertella se inscribe en “lo autobiográfico” y cómo socava esa inscripción. En consecuencia, se plantean dos ejes: la cuestión del “hiperliterato” y la del escrito póstumo. En tanto “hiperliterato”, se lo configura como un escritor que excepcionalmente escribe un texto autobiográfico, en el límite del género y sin dejar de sostener una propuesta de escritura común a la de sus otros textos, de ficción y/o crítica. En relación con el escrito póstumo se busca dar cuenta del trabajo de una voz para después de la muerte, la construcción de un “fantasma”, aunque no el fantasma de una identidad, sino la de un fantasma multifacético que siempre puede desconocerse a sí mismo.

---

<sup>73</sup> El giro autobiográfico se plantea como “rúbrica que distingue nuestra actividad cultural” porque “las condiciones que orientan la producción y el consumo de escrituras del yo desde fines del siglo pasado inscriben el gusto por lo ‘vivencial’ dentro de parámetros inéditos” (Giordano, 2011: 11).

## VI. 1. 2006

Como señalamos más de una vez, Libertella fue un escritor de una fuerte impronta experimental. Sus textos, por lo menos a partir de *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), habilitan ser leídos en relación con el postestructuralismo francés, sobre todo en relación a las concepciones de “lenguaje”, “texto” y “sentido” de Barthes. Estas concepciones se entienden como puntos nodales de la propuesta libertelliana, no como aspecto teórico sino, como lo entiende el propio Barthes (1975), como una apuesta táctica, a partir de la cual se sostiene cierta coherencia entre práctica literaria y esas nociones. En pocas palabras: si el lenguaje es “fascista”, tal lo plantea Barthes, Libertella trabaja en contra del mismo. El resultado son textos herméticos, en el límite de lo inteligible y de lo comunicable, que imposibilitan que el sentido se detenga en algún punto fijo, disparando el pensamiento hacia otro lado, y privilegiando la pregunta, la asemeja y la paradoja frente a la certeza de la afirmación.

Si se traen a colación estas cuestiones, es porque se quiere remarcar que Libertella es un “hiperliterato”, en términos de Giordano, pero también para resaltar algunos aspectos clave de su obra a la hora de encarar una lectura de su autobiografía. Como dijimos, este libro sostiene una fuerte coherencia con el resto de sus textos, en la medida en que presenta una misma política de escritura, cuya clave es sustraerse a un régimen de sentido mono o polisémico. En consonancia, el libro no sólo continúa un modo de escritura similar al del resto de su obra sino que se construye, de manera estricta, como la autobiografía de un escritor y difícilmente se encuentra allí algo que no esté relacionado con esta faceta de su vida.

El proceso de reescritura permanente al que sometió su obra, en los últimos años, ya

no fue concebido sin límite sino que vira hacia un cierre. Como explica en su última entrevista, Libertella no busca clausurar su obra, ni construir un monumento de “Obra Completa” sino, más bien, plantea sus “obras completas” como la construcción de un “sistema”, en el que los diferentes libros son reescritos una vez más. Si la reescritura busca constituir un “sistema”, la autobiografía de Libertella debe leerse como uno de sus elementos constitutivos, como un libro que aparece como punto nodal, tal vez a la misma altura de *Zettel*, como si tuviese un casillero en su obra, el del texto autobiográfico, para completar. Así, la construcción que Libertella hace de sí se centra en su relación con la literatura, a punto tal que casi no hay un solo fragmento en el que no se presente como escritor, editor, lector o aún como autobiógrafo.<sup>74</sup>

## VI. 2. Hiperliterato

*La arquitectura del fantasma* puede leerse enmarcado en los textos autobiográficos de los “hiperliteratos”. Ahora bien, nos interesa esta noción no sólo porque la mayor parte de los pasajes del libro remiten a la faceta escritor, sino porque mantiene una fuerte coherencia estética con la complejidad del resto de su obra. La autobiografía de Libertella es la de un “pathógrafo”, “alguien que sabiéndose atrapado por los signos que emite, escribe lo que padece” (Damiani, 2013: 8). Entonces, la coherencia de la escritura de la autobiografía con el resto de la obra libertelliana también puede entenderse desde la perspectiva del

---

<sup>74</sup> Este recorte, el que subraya al Libertella escritor, puede entenderse en relación a la “ilusión biográfica” de Bourdieu (2011), tanto en sus puntos de diferencia como en sus similitudes. La similitud principal tiene que ver con la coherencia del recorte que implica esta “ilusión”, en el sentido de que la mayor parte de los pasajes que componen el libro tienen un anclaje patente en la literatura. Sin embargo, en oposición a lo que Bourdieu marca como lo dado, no hay una construcción teleológica ni cronológica del relato. Es decir, no hay una serie de causas y consecuencias concatenadas hacia un fin y tampoco hay un orden temporal de los sucesos. Los diferentes capítulos se van dando sin que una asociación argumentativa pueda darse entre uno y otro.

“pathógrafo”, como alguien que escriba lo que escriba no podrá salirse de su modo de trabajar con y contra el lenguaje.

Días antes de su muerte, cuando ya había sido internado en el Instituto Lanari, Libertella le decía a Ariel Idez:

Digamos que lo que tengo es satisfacción. Porque creo que el sistema está: cada librito tiene sus cosas, cada uno sugiere algo, cada uno es distinto al otro. Ese es el objetivo. ¿Por qué? ¿Para qué todo esto? Lo desconozco. Las cosas se dieron así: la literatura es lo que cayó en mis manos. (2010: 194)

En ese sistema, en el que la muerte pone un límite a la reescritura constante a la que había sometido sus textos, pareciera haber un espacio para la autobiografía y al mismo tiempo una sobredeterminación: luego de toda una obra en la que entraba y salía convertido en personaje, ahora, al encarar la autobiografía, la cuestión de la ficción se da vuelta, y el que debe entrar al libro es “el Libertella real”, entendido en un estatuto referencial. Más allá de esa referencialidad, la autobiografía, como género, requeriría un verosímil superpuesto con el realista; en el caso de este libro, ese verosímil está quebrado por los procedimientos característicos de la narrativa libertelliana: relato no-lineal, problematización de toda certeza de identidad, trabajo sobre los límites del sentido y ruptura de la lógica temporal causa-efecto.

Como sostenía Giordano, las “escrituras del yo” de escritores con cierta tendencia experimental tendrían condicionamientos basados en el exceso de la exploración sobre determinados aspectos del lenguaje y como resultado, una falencia: “cuando la literatura se afirma como artificio, la vida y la intimidad quedan reducidas a la deprimente condición de materiales para el trabajo” (2007: s.p.). Desde esa concepción, “vida” e “intimidad” serían pulsión y límite de estas escrituras, donde lo interesante está en la búsqueda -infructuosa pero siempre retomada- de darles lugar en el lenguaje. Para el caso de Libertella, sin

embargo, habría que reformular estas cuestiones. Desde un primer momento la vida, la intimidad y, se agrega, la experiencia aparecen como entidades ante las cuales el discurso más que dar cuenta de, las constituye. Por otro lado y a pesar de lo dicho, aquellas no se reducen a “materiales de trabajo”, lo que implicaría un tratamiento frívolo, que no involucra la subjetividad del escritor. En este punto, el escritor está colocado en una situación paradójica, en la que cualquier decisión coarta el alcance del objetivo. La primera opción sería trabajar sobre un lenguaje llano y desde un verosímil realista, propio del “relato autobiográfico canónico”, donde se instaura al menos *un* sentido, y en el que el complejo “vida-intimidad-experiencia” no se convierte en material de trabajo, procesado intelectualmente y con frivolidad. La segunda opción es sostener su práctica de escritura y caer en el “artificio”. Ahora bien, qué sucede si para ser fiel al complejo vida-intimidad-experiencia se considera que hay que explotar las posibilidades que ofrecen tanto el relato como el lenguaje. De ser así, habría una doble fidelidad que el escritor debe afrontar y en la que no se puede cumplir con una sin traicionar la otra: por un lado, la fidelidad al género y, con esta, al lector de ese género, y, por otro, la fidelidad a la percepción de sí (como no idéntico a sí y como incognoscible). Lo que se plantea es que, en ciertos casos, quien escribe no podría dar cuenta de sí mismo, como una subjetividad informe, heteróclita y mutante, sin trabajar contra o fuera de un modo del relato y del lenguaje unívocos, que construyen una versión teleológica y lineal del escritor de una autobiografía.

En el caso puntual de *La arquitectura del fantasma*, la literatura se afirma como artificio, recurriendo al arsenal de procedimientos utilizados en libros anteriores para la construcción del personaje y el relato. Por un lado, para construir sus personajes, Libertella suele recurrir al trabajo sobre la imposibilidad de constituir una identidad, en el que el personaje permanentemente puede mutar, desconocerse y volverse imprevisible, y donde

todo rasgo de subjetividad podría borrarse hasta no constituir más que un complejo discursivo en el que se relacionan ciertos rasgos pronominales, tal vez un nombre propio y una serie de atributos. Por otro lado, la lógica del relato puede llegar a establecerla cierto juego de palabras, una asociación libre o determinado patrón establecido por cuestiones formales, externas a lo que se denomina la trama o la anécdota. A su vez, en sus principales relatos de ficción, Libertella se desentiende de la concatenación de causas y efectos que implica la lógica realista para construir el relato a partir de la “*retombeé*”, allí la causalidad se presenta como “a-crónica”, dado que la causa y su efecto se dan sin relación con una cronología, pudiéndose invertir su orden habitual o incluso coexistir (Sarduy, 1999: 1196).

En el pasaje que se transcribe a continuación se entrecruzan algunos de estos procedimientos: se deshace la linealidad temporal entre causa y efecto, se desarmen ciertos axiomas que determinan el espacio (se superponen en un mismo punto cosas distantes y de extensiones incompatibles) y el tiempo (se enlazan en un mismo instante pasado-presente-futuro), y se construye un personaje que al mismo tiempo que se desconoce puede adivinar su futuro. A pesar de esta concentración de “artificios”, se sostiene que no se puede dar por descontado que esta anécdota no responda a una experiencia íntima, aunque tal vez no se adecue a lo esperable para el “relato autobiográfico canónico” pero tampoco se la puede juzgar en términos de su veracidad porque el relato de una experiencia íntima sólo sería contrastable con un estado de cosas al que tiene acceso el propio *yo* que lo afirma. Luego de relatar el nacimiento de su hijo, Libertella narra:

Un día de dos años después, en el aeropuerto de Barajas, volviendo de un congreso en Islas Canarias le puse el punto final a *El paseo internacional del perverso*. Lo marqué tan fuerte que traspasé la hoja de papel como un *tokonoma*. Por ese agujerito espí todo. Volví a ver una de las películas que más me habían impresionado, aquella sobre el libro de Alan Sillitoe que le da título a este capítulo (creo que en la Argentina se tradujo *El mundo frente a mí*). Un típico actor con cara de reformatorio, Tom Courtenay, llegaba primero a la gloriosa final de la Maratón Intercolegial inglesa. Pero un metro antes de

ganar se detenía y dejaba que todos pasaran. Recordé lo que Freud llama “neurosis de destino”, esa elaboración alrededor de la pareja éxito-fracaso. Por ese agujerito, adiviné que a los pocos meses, con ese libro yo iba a ganar en París, entre más de 2.400 escritores de treinta países, el Premio Juan Rulfo. Reviví también el viento frío del sur: mis días de maratonista en Bahía Blanca, cuando entre una multitud yo terminaba con la panza llena de aire (de aire frío). Con Lezama Lima, sentía que el cielo caía por mis hombros.

En aquella cafetería del aeropuerto de Barajas me quedé pensando quién es quién cuando llega primero. (2006: 101,102)<sup>75</sup>

En este pasaje se recupera el “tokonoma” de Lezama Lima como un espacio vacío, hendido por el propio Libertella en ese espacio ritual que es el punto final de todo escrito.<sup>76</sup> El “tokonoma” desarma las leyes básicas de la física, todo puede pasar por él, por esa hendidura sagrada e íntima, trazada en cualquier lugar, que deshace una vez más los axiomas básicos que definen el funcionamiento del tiempo y del espacio.

Saturado de visiones y reflexiones que convergen, desde los puntos más distantes de la historia de ese *yo*, este pasaje sacude la cuestión de la veracidad propia la autobiografía y la lleva un paso más allá, al ámbito de lo imposible de contrastar. No niega la necesidad de veracidad del género sino todo lo contrario, extrema esa necesidad pero resulta que lo que tiene para representar es el deslinde de la lógica espacio-temporal y la negación de un yo idéntico a sí mismo. A su vez, Libertella explota los recursos de sus textos anteriores para dar cuenta de su propia vida reduciendo algunas de sus marcas distintivas: por ejemplo, su discurso se torna más explicativo, la ambigüedad, la paradoja y la asemia son menos recurrentes y el “hermetismo” no es tan marcado. Él mismo subraya que tal vez ese tipo de escritura, no ficcional, es un ámbito en el que se siente ajeno. En consonancia con esto, se advierten dos tonos en el libro: uno, general, sin un destinatario concreto, en el que se

---

<sup>75</sup> El título de ese capítulo es *The loneliness of the long distance runner* y como indica el autor es el título en inglés de *El mundo frente a mí*, película dirigida por Tony Richardson, estrenada en 1962.

<sup>76</sup> El poema “El pabellón del vacío”, de *Fragmentos a mi imán* -libro póstumo de Lezama Lima-, también está construido entorno de la noción de “tokonoma”. En él se incluye el verso, “o en el cielo que cae por nuestro hombro”, que Libertella retoma en el pasaje citado.

plasma un lenguaje más llano y, otro, con un destinatario concreto, Lorenzo García Vega, en el que se acentúa y concentra el “hermetismo”. En los textos destinados a García Vega, cuatro cartas distribuidas simétricamente entre sí, se construye un espacio de intercambio entre pares que contrasta con el tono más llano del resto del libro y en el que Libertella se permite la reflexión sobre lo que está haciendo, la escritura autobiográfica, como si en ese espacio de complicidad, el del intercambio epistolar con un par, pudiese escribir desde el “hermetismo” que lo caracteriza y como si en ese mismo espacio se pudiese en evidencia, por contraste, lo ajeno que se siente enmarcado en la autobiografía.<sup>77</sup>

Entre los rasgos que juegan con las convenciones del género y ponen en jaque la simple definición de diccionario, se destaca una primera versión de *La arquitectura del fantasma*, el inédito “Juan Moreira entre elefantes” (ver n. 67), libro en el que Rafael Cippolini escribía la “autobiografía” de Libertella. En una entrevista, el autor le comentaba a Marcelo Damiani:

“Hay un chiste de dos adivinas que se encuentran de casualidad y una le dice a la otra: ‘Hola, ¿cómo estás?’ Y la otra le contesta: ‘Vos bien, ¿y yo?’ Quizá la vida de uno sólo es adivinable en palabras ajenas”, argumenta Héctor Libertella sobre Juan Moreira entre elefantes, uno de los nueve (¡9!) libros inéditos del autor —éste, en colaboración con el joven crítico Rafael Cippolini—. “Imaginate que otro escriba por vos tu autobiografía. Esa perversión, esa sustitución de persona la hizo Rafael conmigo. Yo a esa práctica que inventó la llamo transbiografía.” (Damiani, 2002: s.p.)

Esta clase de experimentación con el género autobiográfico encuentra en la literatura argentina a uno de sus principales exponentes, Macedonio Fernández, otro “hiperliterato” que se consolida como un antecedente insoslayable tanto del libro inédito escrito con Cippolini como de *La arquitectura del fantasma*, en la que si bien no hay otro escritor, es

---

<sup>77</sup> Lorenzo García Vega, también puede ser considerado un “pathógrafo” o un “hiperliterato”, basta con prestar atención a sus textos autobiográficos (*Los años de orígenes*, *El oficio de perder* o *Devastación del Hotel San Luis*), en los que, como Libertella, despliega toda una concepción de la escritura y de la complejidad no compatibles con el “relato autobiográfico canónico”.

Libertella quien juega de forma constante con los equívocos propios de reconocerse como personaje de ficción y, también, desconocerse y considerar que escribe sobre otro cuando escribe sobre sí. Precisamente esa práctica era propuesta de modo conceptual por Macedonio Fernández en un pasaje de *Papeles de Recienvenido* (2007 [1929]), puntualmente decía: “Debo al lector la explicación de cómo llegué a la instauración del género de la “autobiografía escrita por otro” (98). La impronta experimental liga directamente al libro de Libertella con las nociones de sujeto, de ficción y de autobiografía sostenidas por Fernández y es a través de *La arquitectura del fantasma* y de sus versiones previas como queda mejor documentada la conexión entre estos dos escritores.<sup>78</sup> Como sostiene Mónica Bueno (2000), Fernández deconstruye la función autor y las leyes de la institución literaria (66), en especial a partir de la publicación de *Papeles de Recienvenido*; a fines del siglo XX, Libertella recrea el gesto y deconstruye una función autor y unas leyes que, por el propio funcionamiento del campo literario, vuelven a reestablecerse una y otra vez. Este reestablecimiento no es en pos de un estadio previo sino de cierta continuidad de la práctica dominante que habilita nuevas prácticas de diferenciación; entendido así, Libertella recrea un vector de distanciamiento más que una práctica concreta.

Como analizamos, la autobiografía de Libertella puede entenderse en relación con la noción de “hiperliterato”. Y desde esa noción se comprende la especial modulación que adquiere *La arquitectura del fantasma* en tanto está enlazado por un doble vínculo: la inscripción genérica, por un lado, y la coherencia con la obra de ficción del autobiógrafo,

---

<sup>78</sup> Las similitudes entre Libertella y Macedonio Fernández no se reducen a lo planteado sobre la autobiografía. En términos más amplios, Libertella ha provocado un grado de diferenciación con puntos en común al que produjo Macedonio a en las primeras décadas del XX. Desde campos intelectuales estructurados de forma diversa, tanto uno como otro construyeron “trayectorias” de diferenciación y puesta en jaque de las reglas de juego: ambos hicieron lo posible por no profesionalizar su rol de escritores, trabajaron con su obra en términos “conceptuales” -en el límite de lo irrealizable-, le dieron una fuerte impronta experimental, trabajaron con el humor, el absurdo, entre otros puntos de encuentro. Queda pendiente para futuros estudios un trabajo exhaustivo sobre los vínculos entre estos dos escritores.

por otro. Sin embargo, queremos remarcar una diferencia con lo sostenido por Giordano sobre esta clase de autobiógrafos: si bien se advierte en qué sentido el complejo “vida-intimidad-experiencia” puede verse reducido a un mero material de trabajo en el marco de una escritura que apuesta por el artificio, también puede ser que ese complejo se presente como algo multiforme y cambiante, no asimilable en un régimen de sentido mono o polisémico y no procesable como una historia de vida, entendida como concatenación de causas y efectos. Y entonces se hace evidente la tensión a la que está sometida la autobiografía de uno de estos escritores: por un lado la posibilidad de dar un tratamiento frívolo a su propia vida pero por otro la certeza de que dará cuenta de sí mismo, tanto como esto sea posible, sólo a partir de las herramientas que ha adquirido en su experiencia como escritor. Y todo esto sin tener en cuenta que Libertella se definía como una *pathógrafo*, alguien que ya no puede más que ignorar el orden discursivo, más allá de las consecuencias, y “deletrear su propia enfermedad”.

### **VI. 3. La autobiografía como libro póstumo**

*La arquitectura del fantasma*, además de ser una apuesta límite en el género autobiográfico, presenta otra particularidad: el libro es escrito por alguien que experimenta la inminencia de la muerte a causa de una enfermedad terminal. Desde este punto de vista, puede vincularse con otros textos autobiográficos, en los que se trabaja sobre la experiencia, por quien escribe, de la muerte inminente o de la enfermedad. En el ámbito de la literatura argentina encuentra dos exponentes cercanos en el tiempo: *Un final Feliz* (2004) de Gabriela Liffschitz y *Un año sin amor* (2008) de Pablo Pérez. En el caso de Libertella y como se analizó en el apartado anterior, hay un trabajo sobre el artificio muy intenso que en

general provoca un distanciamiento que impide la identificación autor-narrador-personaje, cosa que, al contrario, sucede con los otros dos libros: en un caso, una enferma terminal de cáncer relata un final de análisis lacaniano, en el otro un enfermo de sida relata, al modo del diario íntimo, sus experiencias hospitalarias y sexuales.

Nos interesa hacer hincapié específicamente sobre una intermitencia en el libro de Libertella, que lo recorre completo, algunas veces más visible y otras menos pero que termina por convertirse en su eje. Esa intermitencia se presenta desde el título, se hace evidente en el epígrafe y reaparece en los diferentes pasajes y cartas que lo componen y no es otra cosa que el carácter póstumo de la autobiografía. Como definimos para el caso de *Zettel*, carácter póstumo no sólo por ser un libro publicado luego de su muerte sino por estar escrito para ser leído como tal, con la certeza de que aún al primer lector le llegará cuando su autor ya esté ausente. Y no sólo eso, sino con una conciencia explícita de estar construyendo un “fantasma”, de estar construyendo “un Libertella” para después de la muerte.

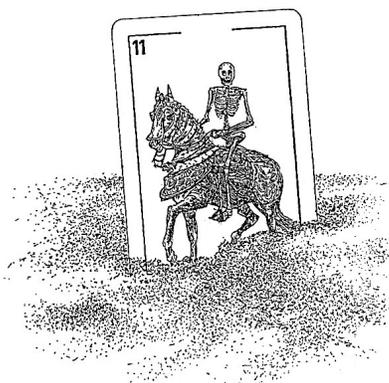
El mismo fragmento que se incluía en *Zettel* reaparece en *La arquitectura del fantasma* y oficia de epígrafe: “Pensá en la muerte como / un acontecimiento retrospectivo. / Esa manera de irle pidiendo / cosas al futuro para devolvérselas, / al final, intactas. Como / si uno no hubiera vivido.” (7) Esa idea, “la muerte como un acontecimiento retrospectivo”, es una de las claves del libro: por un lado, porque se simula un tiempo para el escritor en el que su muerte ya fue o habrá sido; por otro, porque esa misma simulación habilita el tono de haberla superado, da cierta familiaridad al trabajo con la propia muerte, hace lugar al humor y borra el patetismo. En el mismo epígrafe, se advierte cómo cierta política de escritura, la del gesto gratuito, la de escribir sin un por qué ni un para qué, se asume en una política de praxis vital en la que se borra toda preocupación de trascendencia. Es

significativa la perspectiva bajtiniana que toma Arfuch para caracterizar el “espacio biográfico”, teniendo en cuenta la noción de “género discursivo” y su carácter “dialógico”, en la que se implica la consideración del otro como parte constitutiva del enunciado, en el sentido de que el enunciado estaría caracterizado “como esencialmente destinado, marcado por la prefiguración del destinatario” (2002: 55). En el caso de *La arquitectura del fantasma* ese otro, el destinatario, cualquier lector, aún el primero, está concebido como alguien que llega después de la muerte del escritor y de ahí surge el carácter póstumo que recorre todo el libro. En ese sentido, esta autobiografía, como dice Arfuch parafraseando a De Certeau, se convierte en una “necrológica por sí mismo (...) que intenta colonizar –y canonizar- el propio espacio adelantándose a voces futuras” (2002: 59). En una de las anécdotas, Libertella observa cómo los amigos de Kerouac lo retrataban como alguien que sólo quería escribir, como alguien que compartía el sexo, las drogas, el alcohol y todas las aventuras de los viajes con el fin de regresar a su máquina de escribir y plasmarlo todo. La anécdota concluye con una reflexión: “Ese fantasma y/o ese diseño del ausente me conmovió mucho, y hasta un poco me identifiqué con él” (2006: 15). Esta situación, en la que los amigos toman la palabra y deshacen al Kerouac que Libertella hubiese querido conocer, refuerza la clave de lectura que sostiene que él escribe su autobiografía, desde su poética (más allá del género) y construyendo un “fantasma” para después de su muerte.

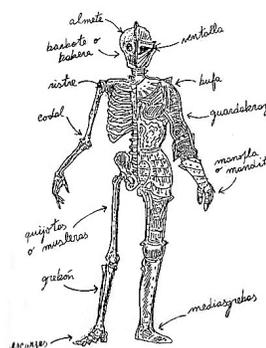
En este marco, el de la construcción de una voz póstuma, se registran dos improntas. La primera es la recuperación de dos ilustraciones de caballeros andantes que también fueron incluidas en “La historia de historias de Antonio Pigafetta” (1985) y *El lugar que no está ahí* (2006) y que en *La arquitectura del fantasma* son resemantizadas. La primera de estas imágenes, en el pasaje a la autobiografía, posee una modificación significativa: el caballero que aparecía con armadura, ahora sólo tiene su propio esqueleto. La segunda es

reproducida tan cual había sido plasmada antes. Ambas adquieren una dimensión impensada y parece recobrase la autenticidad o la cuestión de la garantía que se atribuye al denominado “espacio biográfico”. Arfuch sostiene que el texto autobiográfico, en oposición a la ficción, establece con los lectores “una relación de diferencia: la vida como un orden, como un devenir de la experiencia, apoyado en la garantía de una existencia ‘real’” (2002: 58). En *La arquitectura del fantasma*, la inclusión de estas imágenes implica un trabajo más intenso que se advierte al enlazar la reflexión paradójica sobre las posibilidades de protección contra la muerte con la experiencia concreta que podría haber vivenciado Libertella. En relación a las imágenes insertas en los libros anteriores y a pesar de ser las mismas, se pasa de una lectura en el marco de la ficción a otra con una fuerte carga emotiva en el caso de la autobiografía.

CONTRA LA MUERTE NO HAY MEJOR  
DEFENSA QUE LA PROPIA ARMADURA  
DE LOS HUESOS...



...¿PERO QUÉ PARADOJA ES ÉSTA DE UN  
ESQUELETO QUE LE GANA A LA MUERTE  
PORQUE YA ES *TODO* CORAZA?



La segunda cuestión que queda por resaltar en cuanto a la construcción de la voz póstuma se presenta a través de la figura del actor John Gielgud o, más específicamente, de Clive Langham, el personaje de *Providence* (Resnais: 1977). En la película, Gielgud interpreta a

un anciano escritor que en la noche previa a su muerte reconstruye su vida sin que se decida si lo recreado pertenece al terreno de la rememoración o al de la simple ficción. En las cartas a García Vega, Libertella retoma el personaje y se identifica con él, como si esa última noche que vive Langham se extendiera a lo largo y de forma paralela a la escritura de su autobiografía. Así es que en la primera carta aparece a través de un juego de palabras paronomásico: un bebé “todo el tiempo bebe un chablis frío, como sir John Gielgud en *Providence*” (9). En la segunda carta, aparece como trasfondo, Libertella escribe “mientras sir John Gielgud sigue tomando su chablis tras chablis” (37). En la última carta, reaparece en el marco de una confesión íntima a García Vega que viene a unir la figura del “pathógrafo” con el Libertella “real”:

Mirá, Lorenzo, es un salto sin red abajo. No hay sábado, no hay domingo ni vacaciones anuales ni feriados. Ni tampoco noche o día: la literatura te somete a un continuo de éxtasis y terror. Vos me entendés, es un viaje sólo de ida y al final te espera sir John Gielgud con un chablis en la mano (105)

Nuevamente, como con las imágenes del caballero de la armadura de sus propios huesos, se produce un salto de intensidad en la lectura marcado por la inscripción del Libertella “real”, no en función de cierta referencialidad sino en relación a aquella “garantía de una existencia real” que potencia lo dicho sobre sí. En este caso en particular, el modo en que es leída esta autobiografía se ve modificado y se hace más intenso al saber que la fecha de publicación del libro se superpone con la muerte de Libertella y que el proceso de escritura se dio durante la enfermedad. Y eso sucede por el sólo hecho de vincular lo discursivo a lo que en los hechos le sucedía a Libertella sin apelar a la representación basada en una referencialidad estricta.

En la última cita, al mismo tiempo que Libertella se identifica con el personaje de Gielgud también lo hace con la figura del “pathógrafo”, como un escritor que habiendo

dado el salto de ingreso a la literatura ya no puede salir. Es aquí donde se juega toda una política y un modo de concebir la literatura, en el que todavía en esa instancia, marcada por la cercanía de la muerte, y en ese género no transitado, la autobiografía, Libertella se construye una “voz póstuma” totalmente imbricada con el resto de sus textos. Este trabajo sobre la construcción de una voz para después de la muerte permite retomar la idea de que la prosopopeya sería el tropo paradigmático de la autobiografía pero con un matiz: se viene a “dar voz al otro” que Libertella será en ese futuro casi inmediato pero posterior a la muerte.<sup>79</sup> En este sentido, proponemos una lectura literal del título: *La arquitectura del fantasma* en tanto proyección o diseño del propio fantasma. La lectura de este libro en conexión con el gesto de *Zettel*, escribir en vida el libro con los papelitos que se encontrarán dispersos después de su muerte, señala una fuerte preocupación por dejar una construcción cerrada de sí mismo y de su obra pero no cerrada con la univocidad e identidad sino en términos de plantear –de dejar plantadas– ciertas cuestiones antes de que los demás comiencen a hablar por él.

Por último, queremos hacer una breve alusión a la discusión reconstruida al inicio de este capítulo. En el caso de Libertella, que escribió buena parte de su obra en relación con el postestructuralismo, la cuestión del “retorno del autor” no parece ser significativa. Desde sus primeras publicaciones hasta las últimas, escribió desde una concepción de la literatura totalmente desentendida del autor como garantía de *un* sentido y de una verdad del texto y sin embargo nunca dejó de estar presente, de alguna u otra forma en sus escritos, siempre desde el juego con el equívoco y la ambigüedad que produce la inscripción del nombre

---

<sup>79</sup> Paul de Man sostiene que la prosopopeya es el tropo de la autobiografía, en tanto “da un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar” (1991: 116). Esta posición es reafirmada por Silvia Molloy: “La prosopopeya, se ha dicho, es la figura que rige la autobiografía. Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual.” (2001: 11)

propio o cualquier otro elemento que señale la realidad extratextual. Sin embargo, tampoco puede leerse su autobiografía en el marco de una cuestión cultural más amplia (el giro autobiográfico) sino más bien en el marco de esos libros que surgen en situaciones límite, como la experiencia de la enfermedad y la proximidad de la muerte.

Si se trajo a colación este último libro autobiográfico, que no está directamente vinculado al problema central de nuestra tesis, los cruces entre discurso literario y discurso teórico-crítico, es porque sigue respondiendo a las principales premisas planteadas en *Nueva escritura en Latinoamérica*: estar parado desde la literatura, desde el “hermetismo” y con la táctica del “caballo de Troya”. Estar parado desde la literatura, en el caso de los libros de teoría y crítica, significa no asumir las características que exigiría el discurso teórico-crítico sino intentar una flexión crítica que se despegue de la literatura para devolverse a ella, lo que implica establecer un espacio en el “orden del discurso” en el que se dispute la posibilidad de establecer cierta autonomía con respecto a este. Decimos “desde el hermetismo” porque al igual que en los libros anteriores, se considera que la única forma de dar cuenta de algo “verdadero” -lo literario en algunos casos, la propia vida en este- no es mediante un texto lógico-argumentativo con *un* sentido que permita ser contrastado con la realidad sino a través de un trabajo sobre los límites del sentido, desde el juego con el significante, la asemeja y la paradoja.<sup>80</sup> Por último, “desde la táctica del caballo de Troya” porque al igual que *Las sagradas escrituras*, paratextualmente se inscribe en un discurso -el autobiográfico- y luego pone en crisis las convenciones que lo constituyen. Así es que los cruces discursivos son inherentes a la literatura libertelliana y no se reducen a la relación

---

<sup>80</sup> Acerca de dar cuenta de “lo real”, Paola Cortés Roca, en el prólogo al citado libro de Gabriela Liffshitz, dice también en clave lacaniana: “Lejos de la realidad previsible o de la buena o mala fotografía/literatura – también previsible a veces-, es uno de esos objetos [el libro de Liffshitz] que nos inquietan como nos inquieta lo absolutamente inesperado: el carácter ficcional de lo real o el momento en que la ficción, por un instante, parece dar en el corazón de lo real” (2009: 18)

entre el discurso teórico-crítico y el literario. A tal punto esto es así que Libertella llega a complejizar lo póstumo de sus escritos, que si bien no implica un cruce discursivo sí reafirma el trabajo constante contra cualquier etiqueta que pueda colocarse sobre sus textos. En líneas generales, este autor lleva la paradoja, la asemia y lo ininteligible, en un sentido amplio, a todos los aspectos de sus textos-libros y percibe con lucidez de qué manera ciertas matrices que regulan la circulación de los enunciados, las “formaciones discursivas”, no sólo habilitan espacios institucionalizados para el discurso, también los determinan y les fijan límites. Desde ese saber, trabaja críticamente contra estos últimos, cruzando discurso literario y discurso teórico-crítico, y socava las convenciones de cada una de las inscripciones genéricas con las que se presentan sus libros, las hace visibles, les quita legitimidad, se desentiende de ellas y las hace convivir de forma contradictoria con las exigencias de cada género.

A Libertella se lo ha etiquetado en numerosas ocasiones como un “inclasificable” y sin embargo podemos decir que sus libros, en la mayor parte de los casos, estaban clasificados. Porque el “orden del discurso” dispone que los enunciados circulen bajo etiquetas, sus libros aparecen como “novela”, “ensayo”, “crítica literaria”, “relato”, “autobiografía”, etc. Ante esta situación, no se “deja hacer” ni permite “ser dicho”. Libertella no es un “inclasificable” (categoría que entra además en las paradojas de la recursividad). Es un escritor que se clasifica para inmediatamente poner en evidencia lo arbitrario de dicha clasificación y trabajar con lo “no esperado” de cada género. Finalmente, en paralelo a esos movimientos de inscripción y deserción, se devuelve a la “literatura” que parece ser el espacio que tiene un funcionamiento similar a las demás “formaciones discursivas”, en cuanto a las condiciones positivas que tiene que tener un

enunciados para ser parte de ellas, pero al mismo tiempo habilita un espacio de inserción para lo que no tiene lugar en las demás.

## VII. Consideraciones Finales. La Ficción Teórica.

A lo largo de la presente tesis realizamos un recorrido analítico sobre los cruces discursivos que se dan en la obra de Héctor Libertella. En la introducción, señalamos que nuestro objeto sería el cruce entre discurso literario y discurso teórico-crítico y que las preguntas centrales eran 1. ¿Cómo circulan los diversos discursos en el grupo de libros en que predomina el discurso literario?; 2. ¿Cómo circula el discurso literario en los libros en los que predomina el discurso teórico-crítico?, 3. ¿Hasta qué grado y cómo se da la indistinción entre discurso literario y discurso teórico-crítico en el conjunto de libros en los que no se puede establecer una predominancia? Como pregunta general, que subyacía a las enunciadas, se planteaba qué noción de literatura proponía Libertella y cómo se inserta ésta en la literatura argentina y latinoamericana.

Como respuesta a estas preguntas, nuestra hipótesis general sostenía que la textualidad libertelliana lleva adelante una puesta en crisis de las convenciones propias del “orden discursivo” y que, a su vez, esta subversión implica consecuencias negativas que son convertidas en elementos clave de su propuesta (escasez de lectores y de circulación en librerías, dificultad para publicar, editoriales pequeñas y medianas de circulación nacional). Se decía que Libertella propone, teórica y prácticamente, una literatura concebida como espacio discursivo en el que se pueden poner en suspenso los “regímenes discursivos” en particular y el “orden discursivo” en general.

Luego de la introducción, el capítulo II enfocó la propuesta de “lecto-escritura” que este autor plantea en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) y analizamos de qué manera el libro puede enmarcarse en el “ensayo”. A partir del análisis de la polémica con Emir

Rodríguez Monegal, se advirtió la estrategia de Libertella al proponer una flexión crítica que sale de y se devuelve a la literatura. Este repliegue lleva al autor a afirmar que más allá de que se lo etiquete como un “ensayo” o un “estudio crítico”, su texto no busca ser considerado en el ámbito del discurso teórico-crítico sino como discurso literario. Con esto, Libertella se defendía de los ataques de Rodríguez Monegal que, quitados del ámbito del régimen del discurso teórico-crítico, carecen de pertinencia. Como se advirtió, este gesto, ese movimiento que plantea un ida y vuelta desde y hacia la literatura, sienta un precedente en la obra de Libertella que permite hacer un corte para señalar dos grandes períodos: el primero, en el que los cruces entre discurso literario y discurso teórico-crítico todavía no se presentan, se extiende desde sus primeras publicaciones hasta su tercera novela (1964-1975) y el segundo, en el que estos cruces son una de las cualidades más relevantes, lo hace desde *Nueva escritura en Latinoamérica* hasta sus textos póstumos (1977-2012).

En el capítulo III analizamos tres libros en los que predomina la inscripción en el discurso literario: *¡Cavernícolas!* (1985), *El paseo internacional del perverso* (1990) y *Memorias de un semidiós* (1998). Con sus matices, en los tres advertimos la constante atención que Libertella presta a discursos no literarios en general y al discurso teórico-crítico en particular. Si bien esto no implica un aspecto diferencial de su narrativa, el modo en que determinados elementos de esos discursos intervienen es decisivo para entender cuál es la impronta de este autor. En la lectura crítica de cada libro, nos detuvimos en el análisis del funcionamiento de cada relato en particular y advertimos que están contruidos en función de por lo menos tres ejes que se entrecruzan: 1. las nociones, ideas y cualquier otro elemento puntual tomados del discurso teórico-crítico o de otros discursos (“texto”, “intertextualidad”, “*retombeé*” “mandato”, “humúnculo”, etc.); 2. diversos juegos formales y narrativos que determinan la lógica de sus relatos y lo recortan de la narrativa

convencional (recorrido por la etimología de una palabra, anagrama, calambur, juego con el significante, reescritura, a-cronicidad de causas y efectos, etc.); y 3. un constante trabajo contra los “regímenes de sentido” que se imponen desde el “orden del discurso”, la monosemia y a la polisemia, a través de ahondar en la asemia, la paradoja y la pregunta.

En el capítulo IV, nos detuvimos especialmente en *Las sagradas escrituras* (1993) como paradigma de la serie establecida por los libros en los que predomina una inscripción en el discurso teórico-crítico –*Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), *Pathografíea. Los juegos desviados de la literatura* (1990) y *La librería argentina* (2003)–. Se escogió aquel libro como ejemplo porque en función de los paratextos y de los autores con los que dialogaba se inscribía en el “discurso teórico-crítico de faz académica”. Se advirtió que a través de un “camuflaje hipertélico”, en términos de Sarduy, Libertella escribe cruzando la apariencia de los “protocolos de la crítica” con la incertidumbre de los “modos del ensayo” (Giordano, 2005 [1991]).

En cuanto a los cruces discursivos, construimos la noción de “heterodoxia discursiva”, combinando las nociones de “heterotopía” de Michel Foucault con la de “heterología” de Roland Barthes. A partir de aquella noción, advertimos dos modalidades que funcionan en paralelo. Por un lado, la desjerarquización de los discursos a los que se apela para pensar la literatura, discursos que van desde las fuentes canonizadas por el discurso teórico-crítico (psicoanálisis, lingüística, marxismo) a otras no habituales o deslegitimadas (biología, homeopatía), hasta otras que directamente estarían excluidas (charlas con amigos). Por otro, una constante sustracción e ignorancia activa del régimen del discurso teórico-crítico, en especial dada a partir del recurso a procedimientos que identificamos como propios del discurso literario, coincidentes con los enumerados para sus textos de ficción y que en general implican la imposibilidad de anclar uno o varios sentidos.

Como dijimos, entendemos que lo que Libertella busca no es dar cuenta de la literatura en los términos del “conocimiento” que habilita el discurso teórico-crítico sino dar con “lo real” o “lo verdadero” de la literatura. Como advertimos en IV.5., Libertella trabaja de forma indistinta con las nociones de “lo real” y “lo verdadero”, no como instancias de la Verdad, entendida como aquello que puede formularse mediante proposiciones y contrastarse, sino precisamente como aquello que se escapa a los registros lacanianos del Imaginario y de lo Simbólico. Y con ese objetivo extraño a ese discurso, este autor apela y se reinscribe en el discurso literario. De esta manera, el “pensar” que es característico del “ensayo”, debió ser revisado para entender el trabajo de Libertella. A través del estudio de las relaciones entre ensayo y pensamiento, siguiendo la línea de Liliana Weinberg (2007), en la que sostiene que ambos se conciben como dos procesos que se dan en simultáneo, llegamos a la noción de “potencia del pensamiento” de Giorgio Agamben (2007 [2005]), que postula la posibilidad de que una escritura se posicione como el paso al acto como potencia, como potencia de no ser un pensamiento.

En el capítulo V, nos detuvimos en *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000) y en *Zettel* (2008). Dos libros que presentaron una complejidad abrumadora al momento de analizar sus cruces discursivos y que apela a figuras geométricas como la “cinta de Moebius” o al espacio de los cuadros de Escher dado que, de haber un lado y otro, es muy difícil distinguirlos. En el caso de *El árbol de Saussure* analizamos cómo construye una utopía en pleno diálogo con la “comunidad que viene” de Giorgio Agamben y cómo esa utopía se entronca con la cuestión del “lenguaje” que, como vimos, fue una de las improntas definitorias del pensamiento filosófico del siglo XX. Como señalamos, la utopía se construye a partir de un postulado inicial: cómo entender un mundo en el que el signo tiende a la desaparición. En respuesta, Libertella construye un mundo imposible de apresar

desde el discurso teórico-crítico, discurso que en su afán por dar cuenta de aquel termina adquiriendo las características del discurso literario inscripto en el “hermetismo”.

*Zettel*, al ser una antología de textos breves, se presenta como un libro en el que los cruces discursivos son múltiples y mutables según cada pasaje. Más allá del cruce puntual entre discurso literario y discurso teórico-crítico, hicimos hincapié en el modo en que Libertella juega con y problematiza las inscripciones discursivas de sus textos. En este caso, ante la posibilidad de que los textos fuesen considerados “aforismos” por su brevedad y su carácter reflexivo, vimos cómo Libertella se distancia explícitamente de esa etiqueta, sobre todo para señalar que, a diferencia de los aforismos, sus textos no afirman ni niegan. Esta vocación por no definirse remitió nuevamente a la noción agambeniana de “potencia del pensamiento”, en la que se pasa al acto como potencia y señala una nueva sustracción a los “régimenes de sentido mono o polisémicos”, que son factor común en la mayor parte de los discursos.

Por último, en el capítulo VI, enfocamos un libro atípico en la obra de Libertella, caracterizada siempre por cruzar discurso literario y discurso teórico-crítico especialmente en la narrativa de ficción o en los ensayos de crítica literaria. Este libro, *La arquitectura del fantasma* (2006), es atípico porque se presenta como autobiografía. El motivo de su inclusión en el corpus de esta tesis reside en que se tuvo en cuenta un libro de estas características para revisar si se sostenía, y de qué manera, la problemática de la inscripción discursiva y el consecuente cruce de discursos. La lectura crítica del libro se estructuró a partir de dos cuestiones: la del “hiperliterato” (Giordano) y la de lo póstumo. La primera lo puso en comparación con otros escritores experimentales que no son recurrentes del género autobiográfico. Esta noción fue de utilidad para analizar que Libertella, al igual que otros “hiperliteratos”, se encuentra en una encrucijada: la inscripción en el género autobiográfico

y la coherencia con su programa estético. En este caso, advertimos que su decisión es clara y rompe con el género para sostener la impronta experimental. La cuestión de lo póstumo permitió ver de qué manera entiende su autobiografía como un libro que será publicado después de su muerte y de qué forma asume esa posición. Aquí advertimos que el libro podía ponerse en relación con otros de autores que experimentaban la cercanía de la muerte, como Gabriela Liffschitz. En el caso de Libertella, el carácter póstumo le otorgaba cierta posibilidad de juego, de liberación y de gratuidad que inclinan la balanza hacia el humor negro y el *potlach* y borran todo patetismo. En cuanto a los cruces discursivos, advertimos de qué manera la inscripción en el “género autobiográfico” no implica en su libro la aceptación de las pautas del “relato autobiográfico canónico” (Arfuch, 2002) y también observamos que, al igual que en los libros en los que predomina el discurso teórico-crítico, Libertella apela al discurso literario del “hermetismo” para aproximarse a “lo real” o “lo verdadero” ya no de la propia literatura en este caso, sino de su propia vida.

Así, entonces, para terminar decimos que las diferencias y los límites entre discurso literario y discurso teórico- crítico varían según el punto de vista que se adopte en el “orden del discurso”. Del lado del discurso teórico-crítico la literatura no puede ser un elemento constitutivo y sólo se presenta como objeto de estudio u objeto de reflexión: en cambio, del lado del discurso literario, no sólo el discurso teórico-crítico sino cualquier otro discurso puede entrar y “desdiferenciarse” en su interior, que en términos foucaultianos sería el exterior de todo discurso (1964).<sup>81</sup> En buena medida, el discurso literario todavía puede pensarse en el marco del “absoluto literario” del romanticismo de Jena, o por lo menos en la relectura que hicieron Lacoue-Labarthe y Nancy (1978), mientras que el discurso

---

<sup>81</sup> Para “desdiferenciación” ver n. 50.

teórico-crítico funciona más bien desde la separación disciplinar propia del academicismo global de la segunda mitad del siglo XX.<sup>82</sup> Las diferencias entre teoría y práctica en literatura, dependiendo desde qué “formación discursiva” se las mida, parecen reducirse al absurdo. Se plantea una situación límite: cómo practicar la teoría, es decir, cómo escribir la teoría. Si toda escritura implica una política sobre el lenguaje, cómo consignar una práctica (contra el lenguaje) desde una enunciación teórica que siga los procedimientos que se proponen. En un primer momento, Libertella plantea un gesto crítico que sale de la literatura para devolverse a ella; luego plantea la noción de “metatexto” y más tarde la de “pathografía”, problematizando y promoviendo modos de relacionar teoría y praxis literaria. Así es que sus textos trabajan desde una heterodoxia discursiva que constantemente cruza el discurso teórico-crítico con el discurso literario, dando por resultado textos -*¡Cavernícolas!*, *El paseo internacional del perverso* y *Memorias de un semidiós*- en los que predomina la impronta ficcional de la narrativa pero en los que se trabajan cuestiones clave de la teoría y la crítica literarias. Este cruce también da por resultado textos como *Las sagradas escrituras*, en los que el predominio lo tiene la flexión crítica a partir de la cual se reflexiona sobre la literatura y el lenguaje sin que se abandonen los procedimientos propios del “hermetismo”, con los que se lleva al límite el trabajo sobre el sentido, caracterizado por la construcción de paradojas y pasajes asémicos. Por último, están los textos en los que dicho cruce discursivo se profundiza en un nivel de complejidad y problematización que no permite establecer un predominio de uno sobre otro y llevan a

---

<sup>82</sup> En un artículo publicado originalmente en la revista *Literal* (1975) y luego atribuido a Osvaldo Lamborghini y Josefina Ludmer, se advierte cómo se sostenía esa noción de “absoluto literario” a través de su definición de “poesía”: “Se impone un edicto aristocrático: primero, la reducción de la “literatura” a la poesía, a sus rasgos pertinentes (que consisten en la anulación interminable de sus rasgos pertinentes).” (2011: 235)

afirmar que son textos que se separan de lo que la taxonomía de las “formaciones discursivas” exigiría.

Como se decía, en cierta medida y desde una versión muy personal y mediada por dos siglos de historia literaria, la propuesta de Libertella se vincula con la idea que tenían los románticos de Jena, según el Fragmento 116 de *Atheneäum*, en relación a lo que la “poesía” y la “crítica” debían ser: “La poesía romántica no sólo [está destinada] a volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Ella quiere, y además debe ora mezclar, ora fusionar poesía y prosa, genialidad y crítica” (2012: 147)

El modo en que estos cruces discursivos se insertan en el “orden del discurso” indica que la literatura se constituye como un discurso abierto y dinámico, menos estable que el discurso teórico-crítico, en tanto permite su propia versión crítica y teórica, pero no a la inversa, puesto que el segundo no incluye su versión literaria. Frente a la pregunta de Foucault:

¿Se puede admitir, tal cual, la distinción de los grandes tipos de discurso, o de las formas o géneros que oponen unas a otras la ciencia, la literatura, la filosofía, la religión, la historia, la ficción, etc. y que hacen de ellas especies de grandes individualidades históricas? (1979: 35)

La respuesta parece ser que no necesariamente se admite esa distinción: a través del estudio de la obra de Libertella llegamos a la conclusión de que la literatura no se presenta como una especie de individualidad histórica dado que posee capacidades de transformación más potentes que los otros discursos y esto le permite reinsertar en ella enunciados de muy diversa procedencia que problematizan su “individualidad”.

En este sentido, la literatura se presenta como un discurso que se abstrae de ciertas características compartidas por los demás, frente a la regularidad que termina por marcar

alguna constante en los enunciados que se incluyen en uno y otro, la literatura es un discurso abierto y dinámico. La concepción de literatura que se sostiene en la obra de Libertella se caracteriza por sustraerse a los patrones de la comunicación convencional, se opone a la inteligibilidad y a la instrumentalidad y se pone como una poética y una política que consideran que, si bien el lenguaje no puede dar cuenta de la realidad, la literatura sí puede habilitar una experiencia de “lo verdadero” o de “lo real”.<sup>83</sup> De esta manera, se comprende por qué los textos críticos de Libertella, en los que se busca dar cuenta de la literatura, y su autobiografía, en la que se busca dar cuenta de la propia vida, apelan al discurso literario. Esto es así porque considera que tanto la literatura como su vida no pueden ser abordadas por un discurso que responda a “formaciones discursivas” como serían la teoría literaria, la crítica literaria o la autobiografía, sino desde un discurso que no traicione el carácter irreductible de aquello de lo que se busca dar cuenta. Así es que más de una vez usa la táctica del “caballo de Troya” para circular en el mercado sin ceder a sus presiones y así también circula discursivamente, construyendo una crítica de los ámbitos en los que se inserta. De allí que su ficción se torne teórica y su teoría ficcional. Frente a esta práctica, se puede pensar una versión “represiva” del orden discursivo y afirmar que éste reinterpreta ese tipo de textos reintroduciéndolos en el discurso literario y dejando intacto los otros discursos.

---

<sup>83</sup> Liliana Weinberg, en *Pensar el ensayo*, trae a colación lo sostenido en “La cuestión de la prosa” por Juan José Saer (1999). En ese artículo afirma que la tarea del escritor de novelas es transgredir una ley de pragmatismo que se extiende sobre la prosa. Es sorprendente cuán similar es la noción de “prosa” que maneja Saer y la noción de “comunicación occidental” de Libertella. Ambos consideran que el escritor debe resistirse a las convenciones que implican estas nociones, dado que imponen límites sobre lo decible, sobre lo pensable y sobre lo que es ser escritor. En buena medida, la descripción que hace Weinberg de la prosa a la que se opone Saer podría ser adoptada para pensar la comunicación a la que se opone Libertella: “Autoritarismo, eficientismo, pragmatismo, unidimensionalidad y, sobre todo, obediencia absoluta al imperativo mercantil de producir el máximo de información por el mínimo de palabras, obligan a la prosa a identificarse con los dictados del Estado [la razón], la burocracia, la jerga comercial, los catálogos y artefactos informativos” (Weinberg: 2007: 118).

Así podría afirmarse que en los cruces entre discurso literario y discurso teórico-crítico el segundo, en tanto “formación discursiva”, nunca es modificado, dado que cualquier disrupción sería expulsada y asimilada por el discurso literario. Sin embargo, se considera que esta descripción no da cuenta de los cambios de la historicidad de los otros discursos: los textos de Libertella no sólo funcionan en los límites del discurso literario, también deben ser entendidos como una crítica a los “modos constituidos del saber” (Libertella, 1981: 606), crítica no sólo en tanto actitud metarreflexiva sino también como puesta en crisis del espacio en que fueron inscriptos. La distinción de grandes tipos de discurso, que opone entre sí a la ciencia, la literatura, la filosofía, la religión, la historia, está dada en el “orden del discurso”, y se la puede ignorar activamente desde una práctica específica. A su vez, esta práctica puede poner en crisis aquella distinción. Sin embargo, la posibilidad crítica alcanza su límite porque, llevadas a determinado grado, este tipo de prácticas acarrea lo que Rossi-Landi denomina “muerte lingüística”, ese estado en el que el discurso se silencia aunque abunden las palabras, se anula la dimensión comunicativa y el sujeto entra en un estado de vagido, donde su lenguaje no hace sentido ni tiene lugar en la sociedad. La escritura de Libertella no admite esas distinciones, las subvierte y las reconstruye. Esto parece tener sus costos que, a su vez, el propio autor asume como parte de su propuesta estética: escribir para pocos lectores, publicar poco, negociar, “sobrevivir” en el mercado. Sabiendo que en las últimas décadas los lectores de literatura se han acotado, Libertella refuerza esa condición y afirma escribir para trescientas personas, cuando su primer libro había tenido una primera tirada de veinte mil ejemplares. Desde *Nueva escritura en Latinoamérica*, afirma que, para hacer lo que se propone, hay que tener una clara estrategia de supervivencia en el mercado y en el límite de lo que el orden del discurso permite. Al final del camino, el “orden del discurso” parece imponerse, en tanto es

ese propio orden el que habilita un espacio de subversión -la literatura- y lo demarca claramente. En buena medida, su “trayectoria”, las diferentes lecturas que ha suscitado su obra, el modo en que ha circulado -pasando de grandes premios y ediciones que contaban con cuantiosas tiradas a ediciones pequeñas, de tirada limitada, en editoriales de alcance nacional y en algunos casos escasamente distribuidas- da cuenta de cómo concibe el funcionamiento de su “caballo de Troya” y de cómo lo ejecuta.

Si pensamos en función de dos variantes, “valor literario” y “valor en el mercado” (Catelli: 2010), podemos decir que en 1968 Libertella se inserta en el “campo intelectual argentino” con ambas en el punto más alto que podría tener un “recién venido”: avalado por Viñas, Marechal y Verbitsky a través del premio Paidós, Libertella entra a los 23 años con el pie derecho a la disputa en el campo por un lugar como escritor. En esta instancia, debemos plantear lo siguiente: por lo menos desde el Romanticismo y en especial a partir de los llamados “poetas malditos”, la relación entre “valor literario” y “valor en el mercado” tiene una interrelación compleja y permite variantes múltiples y mutuamente determinadas. En especial, nos interesan dos algo trilladas que vienen a colación: la primera es una especie de convención silenciosa, pero implacable, que pone bajo sospecha el “valor literario” de un escritor que tiene éxito en el mercado; la segunda se centra en el plus que implica para el escritor que apuesta al “valor literario” el fracaso (o la sustracción) en el mercado. El cruce de estas dos lógicas implica dos posiciones estereotipadas: por un lado la supuesta escasez de “valor literario” del *best-seller*; por otro, una suerte de “valor” alto y diferenciado de los que escriben contra o de espaldas al mercado. Sin hacer gala del enfrentamiento de los románticos ni de los malditos con la sociedad, Libertella simplemente se sustrae al “mercado con mayúscula”, que sería mercado al que tiene que apelar un escritor profesional para vivir de las regalías de sus libros. Frente a esto, lo que

hace es escribir para “300 lectores” y no quiere vivir del mercado sino sólo tener un lugar que posibilite la mínima circulación de sus textos, la supervivencia literaria.<sup>84</sup>

Como hemos analizado, tanto desde su relación conflictiva con los “géneros”, a los que ignora activamente, como desde su trabajo con lo asémico, Libertella se constituye como un escritor “ilegible”, resistente a la lectura, no consumible, y eso no entra en sintonía con los parámetros que exigiría el mercado para ocupar un lugar prominente en él. Al mismo tiempo, esta misma “ilegibilidad” lo lleva a ser difícilmente publicable, en la medida en que cualquier editor sabía lo difícil que era volver redituable sus libros. Tal vez a partir del 2000, con la publicación de *El árbol de Saussure*, los editores empiezan a considerar de qué modo el nombre propio “Libertella” enriquece su catálogo, en función del prestigio que le aporta.<sup>85</sup> Podría conjeturarse que, tanto por su experiencia como escritor como por su experiencia como editor, entendía que el éxito en el mercado depende de las estrategias del escritor pero sobre todo del estado del mercado, de sus particular aleatoriedad, del trabajo del editor y de un trabajo constante de entrevistas, presentaciones, etc. La principal certeza es que hay un grado alto de azar, entendido no como aleatoriedad sino como zona oscura a la que es difícil acceder para controlar el proceso, de forma que para él no tenía sentido el intento por conseguirlo, a lo que se suma que ya lo había conseguido una vez y que, al regreso del exilio mexicano, pareciera no estar dispuesto a intentarlo de nuevo. Al mismo tiempo, en aquellos años, su obra estaba haciendo un camino

---

<sup>84</sup> Como dijimos, aquí seguimos la analogía de Ferruccio Rossi-Landi (1970), quien postula la posibilidad de una “muerte lingüística” para aquellos que no pueden hablar o sus discursos son incomprensibles (mudez, afasia, etc.). En términos literarios, la muerte sería la falta de circulación total, la imposibilidad de publicar por el motivo que sea. La supervivencia, como la entiende Libertella, implica la posibilidad de publicar a secas, sin que esto termine significando grandes ventas, ni excesiva visibilidad.

<sup>85</sup> Damián Tabarovsky señalaba que en un determinado momento Libertella se había convertido en un escritor que no vendía ni siquiera cincuenta ejemplares: “además había un mito, uno se olvida de esas cosas, pero había un mito que decía que Libertella era el autor que menos vendía de la literatura argentina. Vos le decías a un editor y te decía: No, Libertella vende veinte, cincuenta libros.” (Entrevista inédita realizada en 2009).

en el que sus cualidades difícilmente lo llevaban a colocarse entre los escritores dominantes en términos de mercado. Libertella -al minar las inscripciones genéricas, inscribirse en el hermetismo, llevar adelante una escritura con rasgos de asema y problematizar los parámetros básicos de las formaciones discursivas en las que inscribe sus textos- elige una posición, la construye; su estrategia consiste en estar tan avocada a su obra como para sustraerse al mercado y sólo inscribirse en él en términos de supervivencia, para existir como escritor no para hacer de eso una profesión. A su vez, esta renuncia se espectaculariza y se reprocessa como rasgo positivo.

Luego de reconstruir esta relación con el mercado, podemos responder a la pregunta acerca de qué noción de literatura sostuvo Libertella. Para eso hay que pensar no en características positivas sino más bien opositivas, en tanto ocupan una posición diferencial respecto de lo que se considera el intercambio comunicacional más habitual, regido por parámetros de inteligibilidad –univocidad de sentido-, privilegio del mensaje o de la información a transmitir, por sobre una experiencia del lenguaje, y una compartimentación discursiva estanca. Esta oposición se retraduce en una serie de rasgos positivos: el trabajo sobre la asema y la paradoja como modos de oponerse a los “regímenes del sentido” dominantes, ya sean la mono o la polisemia, el uso lúdico del lenguaje, el privilegio del juego con el significante desligado del significado y una inscripción genérica siempre disruptiva. Estas características, en buena medida, son las que reconoce Libertella en el “hermetismo”, que se constituye como un modo de concebir la literatura pero que tiene una tradición muy activa en Latinoamérica y que se podría rastrear en España y en toda Europa hasta llegar al pasado mítico del que parte Hermes Trimegisto, en donde la tradición griega y la egipcia se enlazan y se unen en el *Corpus hermeticum* (García Bazán, 2009). Se sabe a ciencia cierta que este *corpus* ha sido escrito por diferentes autores, en su mayoría

desconocidos, lo que implica que Libertella coloca en el inicio de su tradición un *corpus* también problemático que, más que marcar un punto de origen, señala una zona de dispersión. En la construcción de esta tradición, Libertella también juega un papel crítico con respecto a los discursos que agrupa, dado que su operación está dada en función de un uso similar del lenguaje y no una historicidad de escuela o movimiento; de esta manera liga el *Corpus Hermeticum* con la alquimia y la cábala y esto a su vez con el Barroco del Siglo de Oro. Luego del Barroco español, Libertella señala el “traspaso a América” (1993: 71) y allí coloca una gran serie de textos que comienzan a partir de Sor Juana. Luego despliega una “tradición hermética sin acento barroco” y una “tradición barroca con acento gongorino”. De la primera el referente es Octavio Paz; de la segunda, Lezama Lima. Allí, como intersección, coloca a Severo Sarduy como un cruce de la tradición barroca con el psicoanálisis y la lingüística. A través de Sarduy, despliega “Neo-neobarroco”, “Grafismo”, “Afasia”, “Idiolectos”, “Concretismo” y, por último, “Ficción teórica”. En esta última secuencia, puede advertirse cómo Libertella mezcla elementos heterogéneos una vez más: literatura y crítica (neobarroco, concretismo, ficción-teórica), plástica (grafismo), patologías (afasia), cualquier discurso de carácter individual (idiolecto). Como se señaló (ver n. 36), Libertella sigue a Paz en la reconstrucción del Hermetismo, sin embargo, luego del Barroco hace su propia lectura y como vemos focaliza en la literatura. Si bien este aspecto no fue abordado en toda su complejidad, podemos concluir que esta tradición, en la manera que la reconstruye Libertella, aporta algunas características definitorias de su literatura: en primer lugar, reivindica la importancia de la escritura en sí misma, señala a Thot, el dios egipcio creador de los jeroglíficos (hasta que Champolion los descifró en el siglo XIX eran considerados no como signos sino como emblemas que encerraban el conocimiento divino); en segundo lugar, en el cruce de Thot con Hermes, se superponen el

secreto y la comunicación; y por último, una cuestión que tiene que ver con la naturaleza del *Corpus Hermeticum* y con sus lecturas: en las primeras lecturas se desfasó la cronología al modo del *retombeé*, se consideró que estos textos habían habilitado el pensamiento de Platón cuando en realidad eran posteriores a él.

Por fuera del “hermetismo”, también es atinado pensar la obra de Libertella enmarcada en el “neobarroco”, que propuso Sarduy (1999 [1972]) y que luego fue repensado, en especial por Haroldo de Campos (2004), Néstor Perlongher (1988), Nicolás Rosa (1992), Guillermo Saavedra (1988) y Arturo Carrera (2009). Libertella se piensa a sí mismo, y exige ser pensado, en términos latinoamericanos. Aunque atento a la literatura argentina, no deja de plantear un modo de escribir y de leer continental, establecido desde *Nueva escritura en Latinoamérica*. Ese modo de escribir y leer es una forma de diferenciarse de los modos de escribir y leer que implica Occidente y se suma a una concepción que afirma que el barroco es lo que más se opone, culturalmente hablando, a Occidente desde Occidente.<sup>86</sup> Esto se enlaza con la lectura del Barroco y el Neobarroco que hace González Echevarría (1976), retomada por Perlongher en los ochenta, en la que se afirma precisamente que el Barroco es una suerte de “perversión” interna de Occidente que lo “desterritorializa”, desarma su “orden discursivo” característico y sostiene usos del lenguaje que hasta para la literatura parecen extraños. Tanto en “Caribe Trasplantino” como en “La barroquización”, Perlongher señalaba que el Barroco es “antioccidental” porque “mantiene una fuerte disputa con el racionalismo discursivo que se torna dominante en Occidente”. (1997: 114) Entre las características señaladas por Guillermo Saavedra en “La mafia neobarroca”, se destacan algunos rasgos del neobarroco: la indeterminación, el

---

<sup>86</sup> En esos términos, hay que pensar en Latinoamérica como un Occidente no eurocéntrico o directamente como algo distinto de Occidente.

metalenguaje, la fragmentación del sujeto, los efectos sin causa, la repetición como valor positivo, la inmanencia del significante, la crítica de la Historia y la intertextualidad (1988).

Como se advierte, tanto por su oposición al “racionalismo discursivo dominante en Occidente” como por estar signado por la mayor parte de las características que enumera Saavedra pero, sobre todo, por su permanente filiación con Severo Sarduy y con una amplia lista de autores que han sido considerados en este marco, podemos sostener que Libertella, desde una apuesta muy particular, se filia con el Neobarroco siendo él mismo, junto con Sarduy y Perlongher, uno de los que más reflexionan sobre qué implica dicha filiación.

En *Las sagradas escrituras* Libertella habla específicamente de una “oposición ilustrada”, retomando la cuestión de una literatura, su “pathografía”, que se opone tanto a la literatura dominante de Occidente como a su “orden discursivo” en general. En ese desarrollo, plantea cómo se podría reemplazar el “hermetismo” por otro término que dé cuenta de la literatura actual y entonces sustituya el

árbol hermético por algo que puede caer muy bien en el molde vacío de la literatura de hoy. Para decirlo con la expresión que más se acomode a su enigma: la oposición ilustrada. Oposición, sí, ¿pero a qué? ¿E ilustrada por qué? ¿Por las ilustraciones que contiene? ¿Sólo porque lleva a cuestas y asume a ultranza su propio Dibujo Antiguo? (1993: 70)

En el capítulo final del libro, Libertella vuelve a la cuestión de la oposición ilustrada:

Aquí es posible englobarlo todo, efectivamente: *Corpus Hermeticum*, *Séfer Yetsirá* o cábala negra, mística cristiana, barroco, cábala clásica. La oposición ilustrada a un saber y al Logos o forma única de la Razón. Hoy habrá que agregar, graciosamente, la homeopatía (la impensable gota diluida de Hahnemann), la alquimia y las alternativas del psicoanálisis: aquellas actividades de origen puramente artesanal que prometen el oro, la piedra filosofal o la cura, por distintas vías o desvíos. Actividades, todas ellas, que no se reconocen en la ideología del círculo sino en el descentramiento que es descentramiento. ¿Cómo intervendrá aquí el loco? ¿El escritor loco se descentra o se desocentra? ¿Cómo funcionan las formas de esa geometría haciendo eco en las formas de su retórica? ¿Y cómo se comportará ese universo de signos en relación con el

mercado y/o las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica?; cuando uno habla en dos. (1993: 247)<sup>87</sup>

De esta manera, se ubica en una literatura que se reviste de una serie de cualidades positivas a partir de un punto de partida negativo: la oposición a Occidente, en tanto implica un discurso atado al Logos, a la Razón, y a ciertos parámetros de comunicación (instrumentalidad, eficacia, monosemia o polisemia, unidimensionalidad, impronta informativa). A su vez, construye una tradición para esa propuesta, se inscribe en la “Oposición ilustrada”, que viene a ser otro nombre del “hermetismo”, en tanto ambos se caracterizan por sus prácticas desviadas, que se oponen a las prácticas discursivas dominantes de Occidente. Por esta vía, Libertella reivindica la posición subalterna que tiene nuestro continente, deconstruyendo la lógica centro-margen al sostener que en la literatura se da una paradoja respecto de ese par: cuanto más periférico es un escritor, más central (para un *racconto* de la genealogía de esa posición vía Borges y Haroldo de Campos, ver n. 31).<sup>88</sup>

Con respecto a la cuestión de los intercambios discursivos, sólo queda afirmar que Libertella trabaja desentendido de las diferencias entre “formaciones discursivas”, cruzando discursos y recorriendo el *continuum* que va de la literatura al ensayo y del ensayo a la

---

<sup>87</sup> La diferenciación entre “descentramiento” y “doscentramiento” proviene del trabajo comparativo entre Renacimiento y Barroco que realiza Sarduy al explicar el salto cualitativo que implica el paso de Galileo, en el que si bien el planeta Tierra era corrido del centro del universo no se modificaba la concepción de su estructura, a Kepler, quien pudo librarse de la idea de un centro único y plantear un segundo centro, virtual, para poder dar cuenta de que las órbitas eran elípticas. (2009) En *El árbol de Saussure* se reescribe el citado párrafo y la comparación entre uno y otro podría dar cuenta de lo que significa la reescritura como “poda” en Libertella: “Uno dos. ¿Cómo resuelve Uno esa paradoja? ¿Se descentra, o se doscentra? Se instala en el centro perfecto galileico o es elíptico y deforme como en Kepler? (...) Y luego: ¿cómo funciona la conversación con el lector- el otro, el simil- de acuerdo con las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica? (cuando uno, uno mismo, habla en Dos). (2000: 32)

<sup>88</sup> En cierta medida, podríamos plantear que este trabajo de diferenciación de Occidente también tiene un punto de partida eurocéntrico, específicamente a partir del postestructuralismo (Barthes, Derrida, Foucault). Sin embargo, consideramos que debe ponerse en cuestión “lo francés” del supuesto “postestructuralismo francés”. En especial por la participación del cubano Severo Sarduy, las lecturas de escritores latinoamericanos y orientales y el origen colonial de algunos de sus representantes. En este sentido, la filiación de Libertella, específicamente con Barthes, no niega su carácter latinamericano sino que da cuenta de lo permeable de sus fronteras y de la falta de dogmatismo de su posicionamiento.

teoría y crítica literarias académicas. En este marco, decidimos mantener la noción de “ficción teórica” por su peso histórico más que por su validez conceptual, dado que es el término que utilizó Libertella. La salvedad que realizamos reside en que “ficción teórica” podría sugerir cierta confusión en cuanto a una determinada direccionalidad, de la ficción hacia la teoría, mientras que lo que se da, tal como se lo ha analizado a lo largo de esta tesis, es un cruce desjerarquizado y quiasmático (en el sentido que le da la retórica y la neurología), en el que puede predominar la faz ficcional o literaria, la teórico-crítica o puede que se disuelva totalmente la diferenciación para ya no poder determinar un predominio. En cuanto al *continuum* literatura, ensayo y teoría y crítica literarias se plantea una topología que excede la línea, es decir, en el ensayo no se da un término medio entre las otras dos sino que se rearmen como tres conjuntos discursivos con partes superpuestas. La “ficción teórica”, con todos los cruces que esta noción implica, no puede ser pensada como un elemento del primer *continuum*, sino como “ficción teórica” ocupando un lugar de triple pertenencia, inscrita en un sector compartido por los tres conjuntos y con las demás y eventuales conexiones (autobiografía, aforismo, relato, poesía, etc.)

En buena medida toda la cuestión de la “ficción teórica” no parece ser más que una etiqueta que Libertella se pone a sí mismo para pensar una flexión específica y situada de lo que considera que la literatura es. Libertella se opone a un tipo de comunicación y a un modo de funcionamiento del sentido y apuesta a que el objeto de la literatura sea enseñarnos a leer. Lo que sucede es que ese “enseñarnos a leer” no tiene relación con la incorporación de la lecto-escritura de la escuela primaria, de forma masiva desde fines del XIX y que él denomina “la obligatoriedad de la letra”, sino con otra cosa. En 1997, Libertella brindó una conferencia en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires y sostuvo que las relaciones que cada lector arma entre relato,

sentido y verdad “se proyectan sobre nosotros, nos dicen y a veces hasta nos deciden” (1997: 448). A continuación definía qué era eso que entendía por “obligatoriedad de la letra”, que por supuesto tiene una doble faz, la lectura:

recorres las huellas del niño que gateó sobre palabras, letras, palotes, guiado por ciertos ritos de aprendizaje que le fueron diciendo aquí entenderás, allá explicarás, ahí en cambio interpretarás, acá deberías armarte de un relato, dotar a las cosas de un poco de sentido (1997: 449).

Y la escritura: “Escribir siempre había sido interpretar el mundo o, más simplemente, escribir era interpretar, traducir” (1997: 450). Frente a esa doble sujeción, en la lectura y en la escritura, Libertella pone en palabras un modo de resistencia, al fin un para qué de la literatura:

Como decir: un estímulo diferente, o mejor un estimulante específico y bien distinguido de lo que podríamos llamar comunicación. Algo que no nos une sino que, al contrario, nos desata, nos deja con todos los hilos sueltos. (1997: 450)

Como decíamos, ya sea del lado de la ficción o de la teoría y la crítica literarias, es decir, ya sea inscripto en las formaciones discursivas que aquí se han denominado discurso literario y discurso teórico-crítico, ya sea desde una u otra etiqueta (“ficción teórica”, “ficción especulativa”, “ficción crítica”, etc.) Libertella siempre responde a una noción informe de literatura, que sólo es inscribible en un discurso u otro a costa de irreparables reducciones, y que se sustrae a las convenciones imperantes del orden del discurso. Su objeto, “enseñar a leer”, en este contexto no es otra cosa que explorar lo que de acontecimiento irreductible al lenguaje tienen el relato, la experiencia, el mundo y la literatura misma.

## VIII. Bibliografía

### VIII. 1. Textos de Héctor Libertella

#### VIII. 1.1. Libros

- 1968 *El camino de los hiperbóreos*. Buenos Aires: Paidós.
- 1971 *Aventuras de los Miticistas*. Caracas: Monte Ávila.
- 1975 *Personas en pose de combate*. Buenos Aires: Corregidor.
- 1977 *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila
- 1985 *¡Cavernícolas!* Buenos Aires: Per Abbat.
- 1990 *El paseo internacional del perverso*. (Prólogo de Severo Sarduy)  
Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- 1991 *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- 1991 *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- 1993 *Las Sagradas Escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- 1998 *Memorias de un semidiós*. Buenos Aires: Perfil.
- 2000 *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 2003 *La librería argentina*. Córdoba: Alción.
- 2006 *Diario de la rabia*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- 2006 *El lugar que no está ahí*. Buenos Aires: Losada.
- 2006 *La arquitectura del fantasma*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- 2009 *Zettel*. Buenos Aires: Letra Nómada.
- 2010 *La leyenda de Jorge Bonino*. Córdoba: Alción.
- 2012 *A la santidad del jugador de juegos de azar*. Buenos Aires: Mansalva.
- 2014 *¡Cavernícolas!* (Prólogo de Ricardo Piglia) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

### VIII. 1. 2. Libros compilados por Héctor Libertella

- 1994 *El nuevo relato argentino*. Caracas: Monte Ávila.
- 1997 *25 cuentos argentinos del siglo XX (una antología definitiva)*. Buenos Aires: Perfil.
- 1997 *11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)*. Buenos Aires: Perfil.
- 2002 *Literal*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

### VIII. 1. 3. Publicaciones dispersas

- 1964 “Argumento Capital” en *Nueve Cuentos Laureados*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Cuento Argentino. 173-194.
- 1972 “Novela: el trabajo sobre la percepción” en *Hispamérica, revista de literatura*. n° 1. 69-73.
- 1974 “Algo sobre la Novísima Literatura Argentina” en *Hispamérica, revista de literatura*. n° 6. 13-18.
- 1975 “La bola de cristal” en *Literal*, n° 2/3. 89-91.
- 1976 “Cavernícolas. (fragmentos)” y “La novela aplastada” en *Dispositio*. n° 1, febrero, 62-76.
- 1978 “Un problema de ubicación” en *Vuelta*. Julio. 49-50. (<http://letraslibres.com>)
- 1981 “La palabra de más” (Una nueva introducción al ensayo)” y “Patografía, vanguardia y posmodernidad” en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. (John Skirius comp.). México: Fondo de Cultura Económica. (601-610)
- 1983 “Borges: literatura y patografía en la Argentina” en *Revista Iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre. 707-715.
- 1983 “Argentina: otra generación de prosistas” en *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y Antología*. La generación de 1939 en adelante.

- Argentina, Paraguay, Uruguay. V. 8. México: Siglo XXI. 13-15.
- 1987 “La palabra de más” en *Descartes*. Año II, n° 2/3. Julio. 81-84.
- 1991 “Tríptico” en “Dossier – Tango: el himno pasional argentino” (Tamara Kamenzain Coord.) en *Babel*. Año IV, n° 21. enero. 30.
- 1997 “Leer y escribir en la Argentina” en *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC – UBA. 445-460.
- 1999 “La cifra redonda” en *Cuentos de Fútbol Argentino* (Sel. Roberto Fontanarrosa). Buenos Aires: Alfaguara. 91-93.
- 2001 “Soñado el 27 de abril de 1521”; “El museo Cudemo”; “Sin título”; “Lunáticos”; “Diario”; “La bola de cristal”; Introducción a la letra heroína”; “La oposición ilustrada”; Viaje al medio oeste”; “La idea del amor”; en “Instalaciones” en *Tsé-Tsé*. n° 9/10. 174-205.
- 2002 “Una tribu de dos (sobre "Palacio de los aplausos" de A. Carrera y O. Lamborghini)” en *Clarín. Suplemento de Cultura y Nación*. 30 de noviembre. (<http://www.beatrizviterbo.com.ar>)
- 2006 “Qué interesante parece al morir. En el siglo XIX, la enfermedad era bella” en *Página 12*. Disponible en: [www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-71887-2006-08-29.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-71887-2006-08-29.html).

#### VIII. 1. 4. Entrevistas

- 1991 “La Esfinge – Héctor Libertella” en *Babel*. Año IV, n° 22. marzo. 34-36.  
 “La literatura como fenómeno visual” en *La curiosidad impertinente* (Guillermo Saavedra ent. y comp.) Buenos Aires: Beatriz Viterbo. 65-70.
- 2002 “Ficciones nacionales según Libertella. Teoría del ‘corte argentino’” (Marcelo Damiani ent.) en *Clarín*. 3 de agosto de 2002. ([www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/08/03/u-00211.htm](http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/08/03/u-00211.htm))
- 2003 “Lunáticos de la Literatura Argentina” (Marcelo Damiani ent.) en *La voz del Interior*. 24 de abril. (<http://archivo.lavoz.com.ar>)

## VIII. 2. Bibliografía sobre Héctor Libertella

AA. VV. (2010): *El efecto Libertella* (Marcelo Damiani Comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Ávila, Myriam (1999): “Héctor Libertella: um passeio pelos limites da cultura” en *Mosaico crítico, ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica – Nelam.

Ávila, Myriam (2008): “Héctor Libertella. Una utopía” en *O retrato na rua. Memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: UFMG.

Cippolini, Rafael (2001): “Pathogramática Un tratado de vida y obras de Héctor Libertella” en Tsé-Tsé. n°: 9/10. 188-205.

Cippolini, Rafael (2007-2010): "Seminario Libertella" disponible en [cippodromon.blogspot.com](http://cippodromon.blogspot.com).

Crespi, Maximiano (2011): *La conspiración de las formas*. La Plata: UNIPE.

Dalmaroni, Miguel (2007): “Incidencias y silencios, narradores de fin de siglo XX” en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. (dir. Noé Jitrik) Vol. *Macedonio*. (dir. Roberto Ferro). Buenos Aires: Emecé.

Damiani, Marcelo (2002): “Teoría del ‘corte argentino’” (entrevista a Héctor Libertella) en *Revista Ñ*. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/08/03/u-00211.htm> , consultado: 24/02/2014.

Damiani, Marcelo (2007): “H: el hombre que nunca estuvo” en *El oficio de sobrevivir. Blog de Marcelo Damiani*. Disponible en <http://eloficio.blogspot.com.ar/2007/06/h-el-hombre-que-nunca-estuvo.html>, consultado: 24/02/2014.

Damiani, Marcelo (2010): “H: El efecto Libertella - Prólogo” en *El efecto Libertella*. (Marcelo Damiani comp.). Rosario: Beatriz Viterbo.

Estrín, Laura (1994): “Notas de lectura acerca de una historia crítica (a propósito de *Las sagradas escrituras* de Héctor Libertella)” en *Literatura Latinoamericana, otras miradas, otras lecturas. IX jornadas de Investigación*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana – UBA.

Estrín, Laura (2002-inédito): “Este cuchillo es el que faltaba: la ficción ensayística”. III Congreso Nacional de Teoría y Crítica Literaria. UNR.

Feiling, C. E. (2005): “La letra intermitente” en *Con toda intención*. Buenos Aires: Emecé.

Idez, Ariel (2010): “Crónica del instante”, en *El efecto Libertella* (Marcelo Damiani comp.). Rosario, Beatriz Viterbo. 183-196.

Kohan, Martín (2006): “Héctor Libertella: la pasión hermética del crítico a destiempo” en *La Biblioteca: La crítica Literaria en Argentina*, n° 4/5. 134-145.

Ortiz Blandes, Gastón (2006): “Héctor Libertella, del lado mudo del signo” en diario *Los Andes*. Disponible en <http://ww3.losandes.com.ar/notas/2006/12/9/cultura-215965.asp>, consultado: 13/02/2010.

Pochettino, “Interpelaciones y legados de la

autobiografía colectiva en la literatura argentina: Experimentación, transbiografía, efectos y huellas de la vanguardia” en *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2507/ev.2507.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2507/ev.2507.pdf)

Prado, Esteban (2014): *Libertella: maestro de lecto-escritura. Un recorrido*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.

Rodríguez Monegal, Emir: “Nueva escritura latinoamericana de Héctor Libertella” en *Vuelta*. N° 15. 1978. 36-38.

Rosa, Nicolás: "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. n° 517-519, julio-septiembre. 1993. 162-186.

Strafacce, Ricardo (2008): *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

Tabarovsky, Damián (2004): *Literatura de Izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.

### **VIII. 3. Bibliografía general**

AA. VV. (2011 [1973, 1975, 1977]): *Literal*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

AA. VV. (2009): *Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. (Introducción, logística, digresiones y notas: Rafael Cippolini.). Buenos Aires: Caja Negra.

AA. VV. (2000 [1972]): *América Latina en su literatura*. (César Fernández Moreno Coord.) México: Siglo XXI.

Adorno, Theodor W. (1962): “El ensayo como forma” en *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel. 11-36.

Agamben, Giorgio (1996 [1990]): *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2001 [1978]): *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (2007): *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alegría, Fernando (2000 [1978]): “Antiliteratura” en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno coord.). México: Siglo XXI

Arfuch, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Aullón Haro, Pedro (1992): *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.

Austin, John Langshaw (1982 [1962]): *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Barcelona: Paidós.

Bajtín, Mijail (1982): “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2000 [1954]): “El grado cero de la escritura” en *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI. páginas

Barthes, Roland (1987 [1973 y 1978]): *El placer del texto y la Lección inaugural*. México:

Siglo XXI.

Barthes, Roland (1987b): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, Roland (2005 [2004]): *La preparación de la Novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, Roland (1997): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2007 [1970]): “Una problemática del sentido” en *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós. 43-63.

Barthes, Roland (1978 [1975]): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila.

Barthes, Roland (2003): *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Bataille, Georges (1969): “Lo informe” en *Documentos*. Caracas: Monte Ávila.

Bataille, Georges (2011): *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción.

Bensmaïa, Réda (1987): *The Barthes Effect: The essay as reflective text*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Blanchot, Maurice (1992 [1955]): *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

Blanchot, Maurice (1994): *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.

Bocchino, Adriana (2008): “Acerca de *Escrituras y Exilios*” en *Escrituras y exilio en América Latina*. Mar del Plata: Estanislao Balder. 11-34.

Borges, Jorge Luis (1974 [1944]): “Pierre Menard, Autor del Quijote” en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 444-450.

Borges, Jorge Luis (1974 [1944]): “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 431-442.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1990): “Algunas propiedades de los campos” en *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo. 109-118.

Burroughs, William (1998): *Word virus. The William S. Burroughs reader*. New York: Grove Press.

Bourdieu, Pierre (2011): “La ilusión biográfica” en *Acta Sociológica*, nº 56. 121-128.

Bueno, Mónica (2000): *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo. Genealogía de un vanguardista*. Buenos Aires: Corregidor.

Capanna, Pablo (2007): “Utopía” en *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cantaro.

Carrera, Arturo (2005 [1972]): *Escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: Interzona.

Carrera, Arturo (1973): *Momento de simetría*. Buenos Aires: Sudamericana.

Carrera, Arturo (2009): “Todo sobre el neobarroco” en *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva. 151-158.

- Catelli, Nora (2010): “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Nº 15. Octubre/2010. 35- 46.
- Copi (1989 [1988]): *La internacional argentina*. Barcelona: Anagrama.
- Crespi, Maximiliano (2011): *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*. La Plata: UNIPE.
- De Campos, Haroldo (2000): “Superación de los lenguajes exclusivos” en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno coord.). México: Siglo XXI
- De Campos, Haroldo (2004): “Prefacio: Barroco, neobarroco, transbarroco” en *Jardim de Camaleões, a poesia neobarroca na America Latina*. (Selección y notas Claudio Daniel) San Pablo: Iluminarias. 13-16.
- De la Torre, Alberto (2012): *Física: una perspectiva humanística*. Mar del Plata: Eudem.
- De Man, Paul (1991): “La autobiografía como desfiguración”, en *Suplemento Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos*, nº 29. 113-118.
- De Obaldía, Claire (1995): *The essayistic spirit. Literature, Modern Criticism, and the essay*. Oxford: Clarendon Press – Oxford.
- Deleuze, Giles (2010 [1969]): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Giles (2008): *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Giles; Guattari, Félix (1983): *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Giles; Guattari, Félix (1994 [1980]): *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Giles; Guattari, Félix (1993 [1991]): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Giles; Parnet, Claire (1980 [1977]): *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (2008 [1969]): *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1980): “La ley del género” en *Glyph*. Nº 7, 202-229. (Traducción al español de Jorge Panesi – Apunte de cátedra sin fecha)
- Derrida, Jacques (2005 [1978]): “Parergon” en *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós. 27-127.
- Dhan-Gaida, Laurence (2007): *Musil. Saber y Ficción*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Eagleton, Terry (2004): *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Fernández, Macedonio (2007 [1929]): *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, Macedonio (2005 [1967]): *Museo de la novela de la eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, Michel (1976 [1963]): *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel: (1979 [1969]) *Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI

- Foucault, Michel (1999 [1970]): *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, Michel (1996 [1964]): “Lenguaje y literatura” en *De literatura y lenguaje*. Barcelona: Paidós. 63-103.
- Foucault, Michel (2002 [1966]): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Silgo XXI.
- Foucault, Michel (1997 [1966]): *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- García Bazán, Francisco (2009): *La religión hermética*. Buenos Aires: Lumen.
- García López, Daniel (2009): “Agamben versus Agamben” en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*. 43. 337-342.
- García Vega, Lorenzo (2001): “Libertella” en *Tsé-Tsé*. N° 9/10. 74.
- García Vega, Lorenzo (2005): *El Oficio de perder*, Sevilla, La espuela de Plata.
- García Vega, Lorenzo (2007): *Devastación del Hotel San Luis*, Buenos Aires, Mansalva.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giordano, Alberto (2005): *Los modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto (2007): “Cultura de la Intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”, en *Pensamiento de los confines*, n° 21. Disponible en [www.rayandolosconfines.com.ar/pc21\\_giordano.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc21_giordano.html), consultado: 13/8/2012.
- Giordano, Alberto (2008): *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos aires, Mansalva.
- Giordano, Alberto (2011): *Vida y obra*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- González Echevarría, Roberto (1976): *Relecturas: estudios de literatura cubana*. Caracas: Monte Ávila.
- Hahnemann, Samuel (2005): *Organon*. Buenos Aires: Estilos Gráficos.
- Hauser, Arnold (1980): *Historia social de la literatura*. Vol. 1, 2 y 3. Madrid: Guadarrama.
- Hutcheon, Linda (1988): *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Tourledge.
- Jamenson, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jitrik, Noé (2000a): “Destrucción y formas en las narraciones” en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno coord.). México: Siglo XXI
- Jitrik, Noé (2000b): *Los grados de la escritura*. Bs. As.: Manantial.
- Klinger, Diana (2007): *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*, Río de Janeiro, 7Letras.
- Kuhn, Thomas (2005): *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Kristeva, Julia (1981 [1969]): *Semiótica I y 2*. Madrid: Fundamentos.
- Lacan, Jacques (1975): “La instancia de la letra en el inconsciente” en *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI. 473-509.
- Lacan, Jacques (1975) “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” en *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI. 773-807.
- Lacan, Jacques (2009 [1966]): *Escritos I y II*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacoue-Labarthe, Pierre; Nancy, Jean Luc (2012 [1978]): : *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Liffschitz, Gabriela (2009): *Un final feliz*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (2012): *Aquí América Latina*. Buenos Aires: 2012.
- Lukács, Georg (1985 [1911]): “Sobre la esencia y la forma del ensayo: una carta a Leo Popper”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo PP
- Lytard, Jean-Fraçois (1988): *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- Macherey, Pierre (2003): *¿En qué piensa la literatura?* Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Masotta, Oscar (2009 [1970]): *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- McLuhan, Marshall (1972 [1962]) *La galaxia Gutemberg: génesis del “homo typographicus”*. Madrid: Aguilar.
- Mignolo, Walter (1984): “Discurso ensayístico y tipología textual” en *Textos, modelos y metáforas*. Xapala: Univ. Veracruzana. 209-232.
- Miller, Jacques-Alain (2008): “La lógica del significante” en *Matemas II*. Buenos Aires: Manantial. 7-20.
- Molloy, Silvia (2001): *Acto de Presencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palti, Elias (1998): EL giro Lingüístico. Stanley Fish, Dominick LaCapra, Paul Rabinow y Richard Rorty. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Paredes Goicochea, (2011) : “La singularidad cualsea como paradigma: más allá de la comunidad del bando. En torno a La Comunidad que viene de Giorgio Agambem” en *Crisis de la Modernidad, emancipación y alienación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pauwels, Louis y Bergier, Jacques (1975 [1960]): *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Pavel, Thomas (1995 [1986]): *Mundo de ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- Paz, Octavio (1990 [1982]): *Sor Juan Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1987 [1974]): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Perlongher, Néstor (1997): “Caribe trasplantino” y “La barroquización” en *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.

- Pérez, Pablo (2008): *Un año sin amor*, Buenos Aires, Perfil.
- Pierssens, Michel (1993): *Le savoir à l'oeuvre: Essais d'épistémocritique*. Lille: Presses Université Lille.
- Piglia, Ricardo (2014 [1986]): *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Piglia, Ricardo (2005): *Formas Breves*. Buenos Aires: Anagrama.
- Rodríguez Monegal, Emir (1968). "La nueva novela latinoamericana" en *ACTAS – Asociación Internacional de Hispanistas*. 47-63.
- Rosa, Nicolás (1992): "Arte facta" en *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo. 11-22.
- Rosa, Nicolás (1997): *La lengua ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- Rosa, Nicolás (comp.) (2001): *Políticas de la crítica. Historia de la Crítica Literaria argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Rosa, Nicolás (2004): *El arte del Olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rosa, Nicolás, ed. (2002): *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*. Madrid-Buenos Aires: Alianza.
- Rossi-Landi, Ferruccio (1973 [1968]): *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas: Monte Ávila.
- Saavedra, Guillermo (1988): "La mafia neobarroca" (Arturo Carrera Ent.) en *El periodista cultura*, nº 212.
- Sarduy, Severo (1999 [1969]): "Barroco" en *Obras Completas*. Tomo II. (Ed. Crítica - Gustavo Guerrero y François Wahl coordinadores). Madrid: ALLCA. Colección Archivos.
- Sarduy, Severo (1999 [1972]): "El barroco y el neobarroco" en *Obras Completas*. Tomo II. (Ed. Crítica - Gustavo Guerrero y François Wahl coordinadores). Madrid: ALLCA. Colección Archivos.
- Sarlo, Beatriz (2000): "Del otro lado del horizonte" en *Boletín 9*, Rosario: Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria. 16-31.
- Skirius, John, comp. (1981): *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Speranza, Graciela (2008): "¿Dónde está el autor? Sobre el fantasmático regreso del autor a la ficción", en *Otra Parte*, nº 14, pp. 7-12.
- Sucre, Guillermo (2000 [1978]): "La nueva crítica" en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno coord.). México: Siglo XXI. PP
- Taleb, Nassim (2008 [2007]): *El cisne negro: el impacto de lo altamente improbable*. Madrid: Paidós.
- Vandeboch, Dagmar (2006): *Y no con el lenguaje preciso de la ciencia. La ensayística de Gregorio Marañón en la entreguerra española*. Ginebra: Droz.
- Weinberg, Liliana (2007): *Pensar el ensayo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Williams, Raymond (2009 [1977]): *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Williams, Raymond Leslie (2003): "Toward a Postboom, Feminist, and Postmodern Novel, 1968-1999" en *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press. 163-220.

Wilson, Stephen (2002): *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge: The MIT Press.

Wittgenstein, Ludwig (2010 [1921]): *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

Wittgenstein, Ludwig (2009 [1965]): "Conferencia sobre ética" en *Diarios y conferencias*. Madrid: Gredos. 513-523.

Yates, Frances (2005): *El arte de la memoria*. Barcelona: Siruela.

Yates, Frances (1983): *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel.

Wiesel, Elie (1984): "El arte de la ficción" en *Confesiones de grandes escritores. Los reportajes de The Paris Review*. Buenos Aires: El Ateneo.