

EL SIGNO Y LA UTOPIA EN UNA OBRA MAESTRA “DIFERENTE”. ESTUDIO DE *EL ÁRBOL DE SAUSSURE* (2000) DE HÉCTOR LIBERTELLA

*THE SIGN AND THE UTOPIA ON A “DIFFERENT” MASTERPIECE.
A STUDY ABOUT EL ÁRBOL DE SAUSSURE (2000) DE HÉCTOR LIBERTELLA*

Esteban Prado
Universidad Nacional de Mar del Plata
eprado@mdp.edu.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Héctor Libertella
El árbol de Saussure
Literatura argentina
Proceso constructivo

En el presente trabajo estudiamos El árbol de Saussure. Una utopía (2000) de Héctor Libertella. Entendemos que este libro tiene particular significancia en su trayectoria literaria y lo estudiamos como un punto clave para periodizarla. En la primera parte, establecemos cómo comprendemos la noción de “lo diferente”, construida en diálogo con los usos libertellianos del término desde 1977 hasta 2006. En la segunda parte, reconstruimos aspectos fundamentales de su poética para dimensionar en qué grado daba entidad al libro como objeto. Luego hacemos una lectura crítica de El árbol de Saussure para, por último, ponerlo en correlación con “Pathogramática. Tratado de vida y obra de Héctor Libertella” de Rafael Cippolini. Finalmente, hacemos unas breves consideraciones respecto de “lo diferente” en función de lo desarrollado a lo largo del trabajo.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Héctor Libertella
El árbol de Saussure
Argentinean literature
Constructive procedure

In this article we study El árbol de Saussure. Una utopía (2000) de Héctor Libertella. We understand that this book has particular significance in his literary career and we study it as a key point to periodize it. In the first part, we establish how we understand the notion of “the different”, built in dialogue with libertellian uses of the term from 1977 to 2001. In the second part, we reconstruct fundamental aspects of his poetics to see how he understood the book as an object. Then, we do a critical reading of El árbol de Saussure and, at last, we put it in correlation with “Pathogramática. Tratado de vida y obra de Héctor Libertella” (2001) de Rafael Cippolini. Finally, we make brief considerations about “the different” based on what has been developed throughout the

Recibido: 21/04/2020
Aceptado: 30/07/2020



José Hernández escribió el *Martín Fierro*. Escribió todo un programa, fue un clásico, ¿y cuántos? –cuántas– cuántas masmédulas y cuántas, cuántas novelas de la eterna (porque lo femenino retorna) (lo reprimido retorna) serán necesarias para des-programar, para desatar todo lo que estaba atado –y bien atado?
Osvaldo Lamborghini

Si bien no ha sido particularmente prolífica, la obra de Héctor Libertella (Bahía Blanca, 1945-Buenos Aires, 2006) puede ser organizada en diferentes períodos según criterios vinculados a las concepciones de la literatura, la escritura y la lectura crítica que la constituyen. En sus textos, una de las características destacadas es la particular y consistente reversibilidad entre concepción y práctica de escritura. Con estos criterios, hemos identificado, en principio, dos grandes bloques: el de su obra temprana (1968-1975) y el que se extiende desde la publicación de *Nueva escritura en Latinoamérica* hasta su muerte (1977-2006). A partir de este libro-manifiesto, hemos construido la noción de una “literatura diferente”, que sería un modo de denominar la propuesta sostenida por Libertella desde entonces. En términos abstractos, “lo diferente” se compone de tres posicionamientos: en primer lugar, supone recortarse del entorno, diferenciarse en términos de la tradición que codifica los modos de entender y hacer literatura; en segundo lugar, implica un principio activo en función del cual la propuesta sostenida en el tiempo adquiere una historicidad propia, evita repetir sus gestos al tiempo que reinserta lo ya escrito en un proceso de reescritura constante; en tercer lugar y, tal vez con menos preponderancia, involucra también el carácter diferido propio de los circuitos de escritura-lectura literaria y enfatiza una toma de distancia respecto de la inmediatez de consumo que supone la lógica del mercado. Como vemos, “lo diferente” no implica definiciones por la positiva, más bien se trata de posicionamientos relacionales, respecto de los modos de concebir lo literario, la comunicación en general, los intercambios –lingüísticos o no–, la lectura, la determinación mercadológica, la tradición e, incluso, la propia obra. Todo esto se da en diversos marcos que se superponen: en el marco general de la filosofía, de las ciencias sociales y de la literatura del siglo XX y, al mismo tiempo, en un marco restringido y situado en las literaturas y las culturas argentinas y latinoamericanas, con sus mercados y tradiciones de lectura crítica. Como se advierte en *Nueva escritura en Latinoamérica*, para Libertella es clave construir una red de escrituras que se recorten y distingan de los modos de entender las prácticas de vanguardia suscitadas en torno al *Boom* (1977: 25) y, especialmente, de las sistematizaciones planteadas por Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (1967). El cambio de perspectiva de Libertella, señalado por nosotros a partir del libro de 1977, sin dudas tiene un fuerte vínculo con la divulgación del “postestructuralismo” en Argentina, ya sea a través de la lectura de las traducciones de las obras de sus principales exponentes, ya sea por los diálogos interpersonales que pueden hipotetizarse en el marco de los encuentros suscitados en torno a la revista *Líteral*.

En cuanto al vínculo de “lo diferente” con la propuesta de Jacques Derrida, señalamos que no hay dudas de la impronta de su lectura, especialmente en el paso de la noción de “literatura” a la de “escritura” que ya se plasma en el título del libro. En este sentido, la noción de “lo diferente” podría haberse construido en relación con la *différance* derridiana, pero no de manera excluyente. En dicha construcción no dejan de encontrarse ecos del diálogo y la discusión en torno a “lo nuevo”

suscitadas en torno a las vanguardias por Theodor Adorno, Peter Bürguer y Edoardo Sanguinetti e, incluso, podría haber vínculos con las nociones ya clásicas del formalismo ruso, especialmente la de “singularización” de Víktor Shklovski. Asimismo, tal vez esto resulte lo más importante, la propuesta de Libertella parece haberse construido en base a la lectura del corpus que delimita en aquel libro: Macedonio Fernández, José Lezama Lima y João Guimarães Rosa, los “guardianes de la tribu” -como los denomina-, y Reinaldo Arenas, Salvador Elizondo, Manuel Puig, Severo Sarduy, Osvaldo Lamborghini, Josefina Ludmer, Tamara Kamenszain, Enrique Lihn, entre otros contemporáneos a él. Entonces, podríamos decir que, si bien en los aspectos generales -sobre todo en la adopción de “escritura” como modo de denominar la práctica que le interesa- está impregnado de la lectura de *De la gramatología*, en cuanto a la noción de “lo diferente” Libertella no adscribe a ningún marco teórico particular y tampoco enuncia “lo diferente” en términos abstractos; lo hace de otras maneras ligadas a prácticas concretas. De modo que mientras Derrida, en *De la gramatología*, plantea sus nociones de “huella” y de “diferencia” en términos filosóficos, Libertella lo hace, por un lado, en términos de agrupación y recorte de casos concretos y, por otro, en términos de propuesta, incluso de deseo.¹

En los treinta años que van desde la publicación del libro-manifiesto hasta 2006, Libertella revisita e insiste sobre “lo diferente” de diversas maneras, en algunos momentos lo asimila con la “patografía”² o el “hermetismo” (1993) y, en otros, lo expone directamente:

Disuelta como está en el campo más amplio y difuso de los estudios culturales, ¿con qué cuerpo y gesto podría presentarse la literatura en sociedad para establecer algún tipo de diálogo? Justamente ella, que siempre se supo ancestral y, por eso mismo, ilustre, monárquica, inevitable, ritual. Escribir siempre había sido interpretar el mundo o, más simplemente, escribir era interpretar, traducir. Pues bien, hoy solo queda la sospecha de su lugar ausente y la pregunta por su identidad, ese cierto pathos o carácter que asume como diferenciada en el conjunto de las prácticas humanas. 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. Un paseo por el interior del ‘raye’ del sueño: lo diferente en la vida de la vigilia de los trueques, intercambios, canjes y negocios” (1997: 450).

En este caso, en la medida en que se recorta del resto de las prácticas y de los intercambios comunicacionales, “lo diferente” se acerca más a la “singularización” del formalismo que a la *différance* derridiana. Asimismo, ya sea por los usos del término o por la lectura de lo que Libertella fue escribiendo y publicando, el período 1977-2006 se podría subdividir puesto que cada uso y cada libro implican incursiones y apuestas distintas entre sí, que dificultan la generalización. Se trata de un bloque con una historicidad propia, dado que no construye una identidad literaria por la

¹ Para una lectura detallada de los vínculos entre la poética de Libertella y las propuestas de Roland Barthes y Jacques Derrida, ver el artículo “Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica” (López 2017).

² Libertella juega con la etimología de *pathos* para caracterizar una tradición en la que la escritura sería entendida como carácter, pasión y enfermedad: “¿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 deslizándose 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).

positiva. La identidad, en todo caso, está en sostener una diferencia activa en el tiempo, lo que ofrece resultados muy distintos entre sí.

En ese sentido, *El árbol de Saussure* se presenta como un libro bisagra puertas adentro del segundo bloque sin que esto implique un corte cronológico. Sucede que entre los años 2000 y 2001 se ponen de manifiesto la intensa reescritura y el método constructivo sostenidos por Libertella hasta último momento en su vida, en función de los cuales todos sus escritos participaban en un constante proceso marcado por la reducción de los propios textos -publicados o inéditos- a unidades mínimas definidas según criterios difíciles de precisar y la recombinación de las mismas en originales compuestos de manera artesanal. Esta operatoria implica que las periodizaciones se vuelvan confusas, en la medida en que, por un lado, tenemos los diversos libros que Libertella fue publicando a lo largo de su vida y, por otro, unas “obras completas a las que les falta un poco de todo” (Cippolini 2001: 188) en las que trabajó hasta sus últimos días y de las que fue dejando diversas versiones a sus lectores-amigos -la mayor parte permanece inédita-. Es en este marco que nos proponemos estudiar *El árbol de Saussure. una utopía* como un libro clave y llave que nos permitirá recalibrar la noción de “lo diferente” para la obra de Libertella.

El árbol de Saussure de Héctor Libertella fue publicado en el año 2000 por la entonces incipiente editorial Adriana Hidalgo. La escritura y la publicación se dio en un momento de transición cronológica, el cambio de milenio, y, al mismo tiempo, de un marcado salto tecnocultural propiciado por la implementación global de internet y las tecnologías de lo digital. Como subtítulo, el libro lleva una inscripción genérica, “una utopía”, y como epígrafe de apertura, una pregunta atribuida al apócrifo Winfreid Hassler: “¿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?” (Libertella 2000: 11).

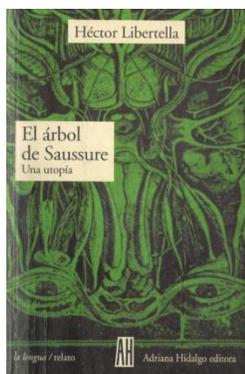
A partir de ahí el libro despliega un recorrido en breves capítulos contruidos a partir de párrafos yuxtapuestos que abordan *ese* mundo -aunque no se reducen solo a esto- y parecen responder a aquella pregunta. Desde la perspectiva de un etnógrafo se describen prácticas, modos de relacionarse y de parentesco, extraños rituales y paradójicos territorios; se abordan detalles y anécdotas; se narran acontecimientos y se despliegan teorías interpretativas; se citan numerosas “autoridades”, intercalando referencias verídicas con apócrifas; se apela a teorías de la comunicación y casos concretos del arte experimental para lograr un acercamiento; y, además, numerosas instancias reflexivas se salen del *ghetto* para ligarse con la escritura y el arte. Todo esto en cien breves páginas, con tipografía generosa y espaciado amplio. A medida que se avanza en el libro se advierte cierto devenir temporal, un “avance” en la desaparición del signo que complejiza y desborda a quien está haciendo el intento de dar cuenta de dicho proceso. Finalmente, a partir de una afirmación paradójica, “el futuro ya fue” (97), se pasa del otro lado de la asíntota, el proceso precipita, *aquel* mundo y sus seres parecen haberse convertido en un *otro* absoluto, inaccesible, en el que el signo desapareció por completo.

El tono del libro tiene una incierta levedad, se constituye a partir de preguntas retóricas y desarrollos que desorientan, por momentos contradictorios y paradójicos, por otros patinados de humor y, en general, cargados de la sospecha de una extraña lucidez. Decimos *sospecha* por el modo en que Libertella ha escrito y se ha mantenido en el límite anterior a la explicitación: por momentos, nos interpela desde la más patente revelación y, en otros, nos deja en ascuas sin poder hacer pie, sospechando que nos han hecho un truco y nos han vendido gato por liebre. Y sucede que, entre lectura y relectura, esos momentos se intercambian entre sí. Tal es así que en *Aquí*

América Latina, Josefina Ludmer deja asentada su lectura en estos términos: “Leo las cien páginas de *El árbol de Saussure. Una utopía* y quedo fascinada pero no entiendo nada” (2010: 94).

Si demoramos el comienzo de nuestros argumentos en pos de dar cuenta del libro en términos generales es porque se trata de un caso extrañísimo y que, por ese motivo, necesita no solo una presentación, sino sobre todo una descripción que permita tener en mente el grado de atipicidad que lo caracteriza, muy diferente de la de libros anteriores como *El paseo internacional del perverso* (1990) o *Memorias de un semidiós* (1998), aunque estos no dejen de detentar la propia. Como dijimos, lo apuntado en los párrafos precedentes se despliega en brevísimas cien páginas, colmadas de citas tanto de ensayistas como de escritores y artistas plásticos. Esta multiplicidad de referencias y las temáticas abordadas inscriben al libro entre las discusiones propias de la filosofía y las ciencias sociales de fines del siglo XX, en especial, de las corrientes que se han ocupado del lenguaje, la comunicación y los medios, el arte experimental y, también, ciertos planteos sobre “comunidades” por venir.

El árbol de Saussure es uno de los libros que más se acerca, junto con *La librería argentina* (2003), al aspecto que tenían los manuscritos compuestos por Libertella. En general, todos cercanos a las cien páginas, con cajas tipográficas distantes de los márgenes y una tipografía de cuerpo intermedio, amable al ojo del lector. El hecho de que fuera publicado por Adriana Hidalgo le dio libertad para trabajar codo a codo con Eduardo Stupía, que hacía largo tiempo venía colaborando con él con sus dibujos y, en ese momento, se desempeñaba como diseñador en la editorial. Esta vez la colaboración tuvo fuerte incidencia sobre la cubierta. La imagen de tapa, en un verde –oscuro, vegetal, clorofílico– arma un tejido orgánico e indiscernible –animal y vegetal–, con ramificaciones y tejidos cavernosos, arterias y tallos, hojas y ojos, pulmones y raíces. A su vez, en ese mismo diseño se incluye de manera ostensible la intervención artesanal de Libertella –o se la recrea–, consistente en escribir a máquina su nombre y el título del libro, encontrar el tamaño buscado en base a fotocopias ampliadas, luego cortar y pegar. La falta de integración que se advierte en la reproducción entre la ilustración y los textos da cuenta de ese proceso.



1. Cubierta de *El árbol de Saussure*

Por su parte, Eduardo Stupía relata que la imagen fue construida en diálogo con Libertella a partir de un dibujo invertido de Vesalio, el anatomista flamenco del siglo XVI: “queríamos aludir a esa idea de vivisección anatómica de un cuerpo literario, para hacer visible la existencia de un sistema linfático en la literatura, según la cirugía semántica que se podría decir ensaya Libertella” (183).

Si bien se ajusta de manera paradigmática al libro en cuestión, en la que el árbol tiene su protagonismo, la imagen no alcanzó a ser explotada lo suficiente para que adquiriera la significación que Stupía le otorga. Sucede que Libertella no había dejado de pensar, al menos desde fines de los ochenta, en una editorial que se hiciese cargo de todos sus libros juntos y, cuando salió *El árbol de Saussure*, consideró que Adriana Hidalgo lo haría. Por eso, si seguimos el relato de Stupía, Libertella había planteado toda una colección en la que, con la misma ilustración, solo rotarían los “papelitos” con el título del libro. Por esta vía, esa idea de sistema linfático que excede al libro y recorre la literatura hubiese tenido más pregnancia y habría dado cuenta del modo en que Libertella entendía el “sistema” que componían sus libros; sin embargo, quedó trunca.³

El 2000 fue un año particular, en el que por desarrollos paralelos, en algunos casos coordinados de manera voluntaria y en otros no tanto, Libertella logra una suerte de sincronidad que lleva a destacar *El árbol de Saussure* como un libro capital. Por un lado, la posibilidad de trabajar con Eduardo Stupía a lo que se suma la intensificación del vínculo con Rafael Cippolini, con quien sostuvo una obra en colaboración que luego no diferenciaría claramente de la propia, lo que resulta en uno de los motivos de los últimos virajes. *El árbol de Saussure* es una de las primeras publicaciones que incorporan ese trabajo conjunto. Así, en la correlación de esas dos colaboraciones se amplía la diferencia libertelliana; el libro se consolida como un extremo de esa búsqueda y, al mismo tiempo, alcanza una ejecución a la altura de las circunstancias en las dimensiones editoriales, gráficas y también de estado de comunión entre un escritor y su escritura; diríamos, en un ajuste pleno entre lo buscado y lo obtenido. En su última entrevista, Libertella hablaba de ese lugar particular y destacado que tiene este libro:

Estas últimas reescrituras, que me han llevado ocho, diez años, provienen de haber visto un punto. Un punto que no es ‘abstracto’, que es el punto. Y esto aparece en *El árbol de Saussure*. Fue un corte muy grande, ese libro me modificó y creo que a partir de ahí empecé a narrar desde otro lugar, porque encontré un camino, otro lugar desde donde pararme (Idez 2010: 189).

Esta cuestión fue también planteada por Guillermo Saavedra al hacer una semblanza de Libertella:

Daba la impresión de que él estaba en una especie de centro en el que se había logrado ubicar —desde el punto de vista de su sensibilidad, de su imaginación verbal y poética—, que era el centro de un icosaedro, es decir, de un cuerpo de múltiples caras. Y que lo que él hacía era girar dentro de esa figura que involucraba, en cada una de esas facetas, todos los aspectos que pueden estar implicados en el lenguaje. Si, como se ha dicho, somos en el lenguaje, lo somos política, erótica, thanática, social y estéticamente. Creo que, si pudiera pensarse que Héctor tenía una religión, en el sentido etimológico, no en el sentido esotérico, sino en el sentido de aquello que nos permite re-ligar las cosas que quedaron separadas —lo alto y lo bajo, lo claro y lo oscuro, lo decible y lo inefable, y también las partes de ese andrógino primitivo del que hablaba Platón y del cual, siglos después, volvió a hablar Leopoldo Marechal—, me parece que su religión pasaba por el lenguaje. O, dicho de otro modo, el lenguaje era realmente el lugar físico, emocional, intelectual en donde, para Héctor, todo podía ser al mismo tiempo y poner en evidencia todas sus tensiones, sus oscuridades, todas sus posibilidades de significar, de insinuar y de suscitar. Desde ese lugar, él armó el centro de

³ “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 del 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” (Idez 2010: 194).

eso que llamo un icosaedro y que también podría pensarse como un lugar panóptico desde el cual él pensó toda la literatura argentina, en principio y, en definitiva, toda escritura posible. En ese sentido, creo que Héctor como escritor y como ser social, como amigo, querido amigo, fue absolutamente único. No creo que, en esta concepción de la literatura y del lenguaje, Héctor haya tenido cómplices, socios, compañeros de ruta. Creo que está bastante solo en ese lugar, dentro de la literatura argentina (Prado 2013: 2018).

El libro

Como ya señalamos, *El árbol de Saussure* es uno de esos libros que requieren de una descripción fenomenológica para que se comprenda su carácter heterogéneo, que aúna simpleza y complejidad, fragmento hermético y descripción llana, paradoja y literalidad. En términos concretos, el libro se compone de ocho capítulos que van de “cero” al “siete”, a su vez subdivididos en párrafos. Recordamos la pregunta del apócrifo W. Hassler que oficiaba de 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?” (11). Luego del índice, la dedicatoria y el epígrafe, comienza con el capítulo “cero”. A partir de ahí se da el desajuste de los parámetros de lectura: construida como una escena estática unos “parroquianos” acodados en la barra de un bar miran el árbol de la plaza. Sucede que no se posiciona desde la narrativa, estos parroquianos no constituyen “personajes”, no hay “acción” y, además, las coordenadas espacio-temporales se desarman. A diferencia de sus libros de ficción inmediatamente anteriores –*Memorias de un semidiós* (1999) y *El paseo internacional del perverso* (1990)–, que sostenían una marcada impronta experimental pero no perdían su estatuto de “relatos”, en el caso de *El árbol de Saussure* es muy difícil considerarlo como tal, aunque la colección en la que la editorial ubica a este libro indique eso mismo, desde que se llama “La lengua/relato”. Tampoco entraría en ninguna de las otras colecciones de la editorial, a menos que tuviese una de libros *sui generis*, inclasificables, degenerados.

A partir de esa escena inicial, la de los parroquianos en la barra del bar, se comienza a armar un dispositivo de escritura en el que, como dijimos, se yuxtaponen escenas, anécdotas, descripciones, reflexiones y preguntas, en muchos casos atravesadas por citas de escritores existentes y apócrifos. Los temas son diversos y en gran medida están contenidos en la parentética que se incluye en la pregunta del epígrafe: “la sociedad, yo, el arte, la vida misma y la muerte”. Decimos “yuxtapone” porque, además de los capítulos y los apartados consignados en el índice, el libro se compone de distintos párrafos detrás de los cuales advertimos el proceso de escritura-reescritura y de cortado-pegado que usó Libertella como técnica para sus últimos libros y que fue determinante en *El árbol de Saussure*. Así es que cada “párrafo” fue una unidad mínima trabajada y “perfeccionada” de manera independiente del resto y, por un juego de recombinación, se fue construyendo cada apartado. De ahí que sea determinante el texto “Pathogramática. Tratado de Vida y Obras de Héctor Libertella”, publicado en 2001, en el que Rafael Cippolini junto con Libertella recomponen su modo de trabajo.

Para seguir aproximándonos, describimos el segundo apartado del capítulo “Uno”, “Formaciones asexuadas”. Un primer párrafo apela a un libro de sexualidad para hablar de un supuesto “mono Rhesus”, un raro ejemplar de primate con la característica de ser asexuado. Continúa hablando del “hembra”, un extraño tipo “a-específico” de habitante de “ese” mundo, el

ghetto. El segundo párrafo, en nueva página, separado por un doble espacio y con las primeras palabras en versalitas, retoma la cuestión de la sexualidad y el género desde la perspectiva de *ese* mundo, el *ghetto*. Entonces, reconstruye la práctica del partero y, en especial, del modo en que delata su extranjería cuando grita “varón” al nacer un niño: “no sabe que esa costumbre de nombrar las cosas lo hace, además de extraño, extravagante” (24). El tercer párrafo comienza con una cita del escritor, probablemente apócrifo, Giorgio Lini, en la que reflexiona sobre la sexualidad en la literatura clásica para pasar a un breve y conciso cuarto párrafo que cierra el capítulo: “Quién sabe. Las paredes del único baño del *ghetto* son blancas y no tienen, por ahora, inscripciones” (25). Como puede advertirse, existe afinidad temática que se corresponde con el subtítulo del capítulo pero no hay conexión argumental entre las partes. Además, la “unidad” temática que se da en este caso, en otros no es tan obvia. En contraposición, no parece pertinente apelar a la noción de “fragmento” para caracterizar estos apartados en la medida en que se constituyen como unidades mínimas cerradas.

Los marcos de juego e interpretación, que suelen propiciarse a través del reconocimiento de un determinado género o tipología textual, en este caso se arman y desarman constantemente, de un párrafo al siguiente y se nos “obliga” a salir de las convenciones desde las que leemos. Para no quedar afuera, no ser rechazados por ni rechazar el libro, la lectura tiene que permitirse no entender, en términos logocéntricos y, también, buscar otros modos de aproximación. La brevedad de este libro y de los siguientes subraya la necesidad de volver y releer y la habilita: son libros que se leen de la primera página a la última en poco tiempo, que se transitan numerosas veces y, de algún modo, pueden suspender la sucesión del sintagma para proponer una co-presencia, al menos virtual, de todo lo leído, habilitada a base de leer y releer. Asimismo, además de estar abierta a no entender y a jugar y probar modos de aproximación, la lectura tiene que estar rápida de reflejos y preparada para reacomodarse constantemente porque no se hacen concesiones, no se trata de una visita guiada al *ghetto*, más bien se trata de una exposición a su radiación, una experiencia *border* de los modos de hacer y dar sentido allí donde el signo tiende a la desaparición.⁴ Lo chistoso, por llamarlo de algún modo, es que esas condiciones y esa predisposición tienen que ver con una negatividad, con sacarse de encima toda iniciación, toda programación de lectura, hasta llegar a la paradójica propuesta de que no sea necesario saber leer para sentarse frente a un libro: “En el *ghetto*, el analfabeto no está antes del proceso de lectura sino al final –otra vez Claudel–. Recién después que advino la literatura él empieza (aprende) a leer” (54).

Así, esa “resistencia” a la interpretación propia de algunos pasajes y el permanente corrimiento de la posibilidad de asignar referencias nos llevan a un juego escurridizo en el que cada unidad recombinable, los párrafos, establecen líneas de interpretación y sentido –siempre tentativas, provisionales y entre signos de pregunta– que refuerzan la necesidad de reacomodar hábitos de lectura en cuanto se trata de “aplicar” lo aprendido en un pasaje a los otros. Por ejemplo, en los apartados en los que se “da cuenta” del espacio y el tiempo en el *ghetto* se advierte en qué medida *ese* mundo es fuente de tautologías, paradojas y sin sentidos que terminan por quitar

⁴ En este sentido, resulta paradigmática la experiencia que reconstruye Tamara Kamenszain en torno a una carta que Libertella le pasara por debajo de la puerta en julio del año 2000. Paradigmática en el sentido de tener que descartar los modos de lectura propios para buscar las condiciones y la predisposición necesarias para leer de otro modo, para encontrar, inventar o aceptar que no existan los “bolsones semánticos” de los que hablaba Libertella en la dedicatoria de aquella carta a su entonces reciente ex-esposa. A su vez, paradigmática del carácter diferido de *lo diferente* –en el caso de Kamenszain, fueron quince años los necesarios para leer siete versos– (Kamenszain 2018).

todo suelo de sentido a las palabras usadas en el libro: “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” (19). No hace falta aclarar que pareciera no haber motivos para usar dicho término –*ghetto*– para denominar un espacio indefinido sin inclusión en un espacio mayor, mucho menos “plaza”, como un espacio que debería recortarse en el *ghetto* y, sin embargo, coincide en sus límites, que a su vez, serían inexistentes. En otro pasaje, al describir las prácticas del “arquitecto” y el “pescador” también se desarmen las referencias: el arquitecto no construye edificios ni el pescador pesca. Luego de retratarlos, se aclara: “Si así son las cosas nadie quedará preso del objeto que lo nombra” (20).

Por otra parte, la construcción y descripción de *ese* mundo nunca pierde de vista su carácter libresco, es decir, en ningún momento el libro se da a la ficción pura ni al argumento ensayístico idealizado, si no que se sabe *libro*, no desconoce la instancia material que lo constituye. 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 (1993), en *El árbol de Saussure* 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 (35).

Así es que el *ghetto* es el libro, como se lee en “hasta el rhesus asexuado que circula por este libro podría pertenecer a esa categoría de mono” (68) y en “cuando conversan en la barra del bar, los parroquianos de este libro no se entienden” (60). No hay más. No hay afuera referencial. A su vez, el libro se redefine como instalación: implica un despliegue espacial determinado, un modo de interacción con los protocolos de lectura y las cosas aparecen por “casualidad”, como decíamos, según la lógica recombinante de esas unidades mínimas, los párrafos que se yuxtaponen. Así, este libro puede pensarse desde la lógica de la instalación y también del libro objeto, un *pop-up* en el que, a medida que se pasan sus hojas, distintas figuras se elevan por un sistema que armaría maquetas en tres dimensiones.

Los artistas del *ghetto*

Además de los nombres propios de ensayistas y teóricos que circulan en abundancia por el libro, también circulan artistas pero lo hacen de un modo más contundente, no como discursos referidos a través de citas, sino como elementos constitutivos de “ese” mundo en el que “el signo tiende a la desaparición”. Se trata de obras puntuales: los grafismos que simulan la maquetación de un tabloide de Mirtha Dermisache, el poema concreto “*Tudo esta dito*” de Augusto de Campos, el planteo de la iglesia de Güell de Antoni Gaudi.



2. Reproducción de obra de M. Dermisache incluida en *El árbol de Saussure*



3. Reproducción del poema “Tudo esta dito” de A. de Campos incluida en *El árbol de Saussure*

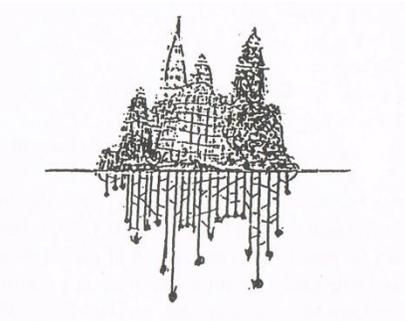
Augusto de Campos aparece como personaje en el *ghetto*, una suerte de último practicante de la literatura y a continuación un texto que, como dice Lorenzo García Vega “miniaturiza la historia de la literatura” (2001: 14):

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, solo 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 solo 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 reseca tablillas asirias (49-51).

Esta historia de la literatura lo encuentra al propio Libertella en ese camino de vuelta, “royendo en fino” sus textos, reprocesándolos y recombinándolos, como puede advertirse en la diferencia de tonos de las oraciones del primer párrafo de la cita.

Finalmente, Gaudí entra también a través de una imagen, se trata de uno de los apuntes con los que trabajó la iglesia Güell: en lugar de diseñar la obra con maquetas que se elevaran del plano, lo hizo al revés, con un sistema de pequeños sacos de arena menores al tamaño de un puño, colgantes de piolines del eje horizontal hacia abajo, de manera que la proyección de la estructura en sentido inverso diera con las formas buscadas.



4. Imagen sin atribución de diseño de Parroquia Güell de A. Gaudí.

Entendemos que el *ghetto*, ese mundo que tiende a la desaparición del signo, es a nuestro mundo lo que los sacos de arena a la iglesia Güell. En este sentido, retomamos el subtítulo “una utopía”. Más allá de que no pueda leerse en el marco cultural más propio de las “utopías”, tal como lo entiende Jameson este marco sería la “modernidad occidental”, entendemos que podría estar proponiendo un modo de lectura similar. El diálogo cruzado con la tradición utópica y con la antropología está presente tanto desde el subtítulo como desde esa etnografía ficcional; en este sentido, *El árbol de Saussure* no deja de plantear un modo de vida radicalmente *otro* a partir de presentar prácticas, relaciones de parentesco y sociales, curiosidades, entre otras cosas. En *Arqueologías del futuro*, Jameson plantea explícitamente el modo de lectura que aquí encontramos sugerido en la reproducción del diseño de Gaudí: “son mapas y planos que deben leerse negativamente, como lo que debe alcanzarse después de las demoliciones y las eliminaciones” (2015: 27). Si sostenemos el modo de lectura aquí propuesto, en el que habría que ir a buscar “las condiciones de posibilidad de estas fantasías peculiares” (26), diremos que la “materia prima” y los diálogos establecidos por el libro son múltiples e inciertos. Las proyecciones que establecemos nosotros pueden enriquecer la lectura al tiempo que cristalizar la heterogeneidad de proyecciones negativas posibles que podrían surgir en otras. Aclarado esto, hacemos una enumeración tentativa de lo que podríamos encontrar

si trazamos dichas proyecciones: el “giro lingüístico” que caracteriza el pensamiento del siglo XX, el palabrerío vacío de la cotidianidad, la necesidad de interpretarlo todo, la compulsión simbolizadora que nos distancia de lo real, los modos en que “somos dichos por” discursos ajenos, la proliferación discursiva que implicó para la comunicación el impacto de internet y la digitalización masiva de las comunicaciones y de la vida cotidiana. Como vemos, las proyecciones negativas sobre las que podría plantearse el *ghetto* van y vuelven de lo micro a lo macro, y pueden alcanzar hasta la fase actual del capitalismo, como lo hace la definición de Franco “Bifo” Berardi al hablar de “semicapitalismo” (2017). En el sentido contrario a la totalización de esta última proyección, también podríamos pensar en que la utopía libertelliana se contrapone solo al ámbito restringido de la literatura, donde según sus lecturas, también habría una proliferación discursiva de impronta comunicacional cuando él entiende que la literatura se recorta y diferencia de otras prácticas e instancias de intercambio lingüístico (1997). Como vemos, las posibilidades de proyecciones negativas respecto de las cuales se establece el carácter utópico de *El árbol de Saussure* son múltiples y no se agotan en esta enumeración. Lo último que queremos plantear en esta línea es que, sea en el orden que sea, este libro en particular y la literatura de Libertella en general parecieran eximirnos del “giro lingüístico” en base a extenuarlo.

El juicio final

En un texto de 1970, “Una problemática del sentido”, Roland Barthes sostenía que podían proponerse diferentes “regímenes antropológicos del sentido” y entre ellos consideraba que uno podía ser la “asemia”, en el que se prescindía de la necesidad que otros regímenes tienen de darle sentido a las cosas, es decir, de constituir las en signos. Tres años más tarde, en uno de sus textos más autobiográficos, Barthes vuelve a traer la cuestión de la “asemia” como posibilidad, en cierto punto feliz aunque siempre ausente. De ahí que se la añore:

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.) (94).

Por su parte Libertella, en *Las sagradas escrituras*, 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). Es la reconstrucción de este diálogo Barthes-Libertella el que nos da una nueva perspectiva sobre el proceso que sufre el signo en *El árbol de Saussure*. En el último capítulo, titulado “Siete-El futuro ya fue”, se reinserta el devenir cronológico y cierto carácter narrativo. Durante los capítulos anteriores, se había retratado “ese” mundo en el que el signo tendía a la desaparición. En este último se completa el pliegue, se llega al “después de”, y se arma un típico final de relato que por última vez vuelve, cerrado el arco principal, a las diversas situaciones planteadas. En ese “tiempo después” el signo ha dejado de tender hacia su desaparición, ya desapareció, y las cosas ganan una irrevocable novedad: “ser justo y solo su ‘así’” (2000: 97). En esas últimas palabras, Libertella retoma el vínculo con *La comunidad que viene* de Giorgio Agamben,

en el que se tematiza particularmente el “ser así” (1996). Pero es en otro de sus textos donde 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 (2001: 214). Esa experiencia, invertida en *El árbol de Saussure*, ya no es la experiencia del lenguaje en bruto, como cosa, sino la experiencia de las cosas sin lenguaje de por medio, lo que podría ser equivalente. Según Libertella, Agamben se preguntaba en *La comunidad que viene* por 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).

Así, Libertella rechaza el “por venir” de la comunidad para hacerla presente en el “*ghetto*”, donde desapareció el signo y la utopía es el lugar donde las cosas son ya de una vez solo su “así”, “irreparables” en los términos de Agamben.

La desaparición del signo conlleva la caída del tiempo lineal. También plantea la pérdida de la humanidad, en cuyos extremos estarían el mono y el poshombre. Libertella plantea que, en la escena inicial de *2001. Odisea del espacio*, el mono va adquiriendo carácter humano en la medida en que advierte la presencia del monolito y lo percibe como signo. En el otro extremo, cuando el signo desaparece, el hombre no se reconvierte 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 los signos. Así es que en el cierre del libro, cuando el signo desapareció y las cosas alcanzan su “ser así”, el árbol de la plaza ya no es más el “árbol de Saussure”: “se esfumó por fin como idea. Ahora solo 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” (98). En esas últimas líneas, concluye y da relevancia a la cuestión cronológica del cambio de milenio como un cambio cualitativo:

[A]lguien 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 idiotes, 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).

Libertella

Como advertimos, se trata de un libro atípico en el ámbito de la literatura, ya sea que lo enmarquemos en Argentina, Latinoamérica u Occidente. Y tiene improntas propias de la plástica y del arte conceptual y está impregnado de los diálogos con Eduardo Stupía y con Rafael Cippolini, especialmente en las cuestiones vinculadas al diseño, el dibujo y la instalación. Es un libro que no puede inscribirse de manera estable en los géneros que solía transitar Libertella, la narrativa y el ensayo literario, y tampoco permite ser leído desde el género que se inscribe desde su subtítulo, la utopía, aunque en relación con los planteos de Jameson (2015), podría habilitar un modo de lectura similar. Los vaivenes genéricos, el subtítulo, la pregunta del epígrafe y el hermetismo que caracteriza la escritura le dan un matiz alegórico, propio de los relatos de ciencia ficción, como si estuviese hablando, de manera solapada y por la negativa, de una transformación que no es tan lejana ni ajena sino que nos afecta, en cierta medida nos define y, por eso, nos interpela. Un tono, también, propio de los discursos proféticos, en tanto construye una voz paradójica, críptica, a cuyas palabras no podemos terminar de asignar un sentido concreto aunque, sospechamos, hablan de nuestro presente, el que se inició con el siglo XXI, nos interpelan desde un “futuro” construido a partir de una proyección negativa. Lo que sí está claro es no se trata de un relato ni de un ensayo y que, tal como Libertella planteaba en diálogo con Rafael Cippolini, “raya” al lector.

En la noción de árbol hay todo un juego con el sentido y la interpretación. En la figura del tronco solo queda el silencio y el “raye” de lo que nos penetra y no podemos formular con palabras. Como mirar algunos cuadros de Picasso o Bacon. Yo siento que la literatura no debe excluir esta posibilidad de ‘rayar’, de ser un poco resistente a la interpretación. ¡Jódanse los críticos, que yo me jodo a mí mismo haciendo lo que hago y haciéndolo así! Lo indecible, ocurre (2001: 200).

Desde su recepción, el libro ha sido consagratorio para Libertella en términos de escritor de culto, que construye una obra *diferente*, en la medida en que no tiene parangón en la literatura argentina y, a su vez, que mantiene una fuerte capacidad de transformación de un libro a otro. Tal es así que más de uno de los escritores o críticos cercanos a él y que han seguido su obra de cerca, lo consideraron su “obra maestra”. Aquí reinterpretamos esa idea de “obra maestra” no desde una variable de “calidad”, como la “mejor” de entre sus obras, sino a partir de una doble variable de identidad -la obra más propia- y, por ese motivo, de diferencia, la obra más extraña, atípica y disruptiva. “Maestra”, a su vez, como un libro que obliga e invita al recorrido por el resto de su obra, como una “llave maestra”, en la medida en que las resonancias y, si es posible, la comprensión -ya no del sentido, sino del juego-, empiezan a volverse plausibles en un recorrido amplio de relectura de su obra. “Maestra”, también, porque consolida un corte -dentro del segundo bloque propuesto en la periodización- caracterizado por la reescritura experimental, que lo corre de la figura de escritor para acercarlo a la del artista plástico conceptual, que trabaja con libros artesanales y hace de esa práctica una dimensión más de su obra. En este sentido, este libro implica una reconexión, ya no una reescritura, con las dimensiones conceptuales y plásticas planteadas en *El camino de los hiperbóreos* (1968), tal como son descriptas por Silvana López (2017).

Respecto de este último corte nos permitimos señalar una sincronía que advertimos entre trayectoria literaria, desarrollo profesional y vida personal. En cuanto a la inscripción profesional, la carrera de Libertella como agente del campo literario, especialmente en roles de editor, va en

merma durante los noventa, pasando de importantes cargos como el de director en Argentina de Fondo de Cultura Económica al trabajo de editor en casas nacionales, como Ediciones de La Urraca, para ya, sobre fines de los noventa en adelante, no sostener inscripción laboral permanente e incurrir en lo que hoy denominaríamos la actividad precarizada del *free lancer* o el apoyo económico de su entorno. Con sus libros había obtenido dinero, pero había sido a través de concursos (Paidós, 1968; Monte Ávila 1971; Juan Rulfo, 1985), lo que Libertella homologaba con apuestas de casino y no con una profesionalización. Por otra parte, no había un marco de inserción en el que pudiera intercambiar palabras por dinero, como señalaba Germán García al recordar que lo habría invitado a dar una charla en la Fundación Descartes y Libertella le habría pedido una paga, lo que a García prácticamente le parecía una humorada.⁵ A su vez, en términos personales, a fines de los noventa comienza una nueva etapa, podríamos decir post-familiar, en la que sus hijos alcanzan la mayoría de edad y él vuelve a vivir solo, recientemente separado (Kamenszain 2018).

Este “retiro” es acompañado por el desarrollo de una nueva etapa en su obra, en la que se profundiza el proceso de “rarificación”, se intensifica la composición de unas “obras completas” caracterizadas por un fuerte proceso de reescritura y se consolida la figura de escritor de culto, desvinculado del ámbito profesional y abocado a una práctica de la que no sabe bien cómo terminan apareciendo libros:

No escribo todos los días, en absoluto. Por eso se van acumulando esas etapas de sedimentación a lo largo de muchos años. No hay un tiempo de trabajo. Los libros van apareciendo por casualidad en una proyección fantasmal. En realidad, si lo pienso, no escribo nunca, en el sentido de producir con cierto régimen: las cosas se van depositando. Estoy mucho en el escritorio pero no sé qué es lo que hago. Estoy desde las diez de la noche hasta las cuatro de la mañana, pero hay como una laguna mental al día siguiente. No sé qué ocurrió en esas seis horas. Creo que es una lenta decantación de frases perdidas (2001: 200).

Es en este sentido que pensamos la sincronía del inicio de la etapa más álgida de reescritura de su obra -que se abriría con *El árbol de Saussure* y concluiría con su muerte- con los modos del desapego profesional y familiar. Así también se aúnan alcohol, tabaco y escritura más allá de una racionalidad que restablezca un espíritu de sobrevivencia, entendido en un sentido vital, o, en términos mercadológicos, de supervivencia como acceso a la publicación. Por este motivo, señalamos que *El árbol de Saussure* tiene cierto carácter inaugural como primera exposición pública de ese camino, en el que se asume por completo el carácter “diferencial” y se produce un fuerte salto de órbita: el libro implica un replanteamiento general de su lugar como escritor, el movimiento paradójico que va hacia lo monumental, las “obras completas”, y hacia lo ínfimo, la búsqueda del “impalpable cero”. También implica la revisión de la práctica de escritura: si ya era concebida con un fuerte cariz experimental, ahora parece no tratarse de escribir, sino de “canibalizar” (Stupía 2016) y componer, a partir de escritos previos, otros escritos a partir de técnicas artesanales de recombinación, de transcripción a máquina, fotocopiado, corte y pegado. De manera que Libertella se corre de la figura de escritor para acercarse a la de un plástico -mezcla de artesano, artista conceptual, incluso de alquimista- cuyas materias primas son los escritos provenientes de su pasado como escritor. Este *patógrafo*, para decirlo con sus términos, sostiene una práctica que se corre el

⁵ Entrevista inédita.

acto de escribir para pasar al de componer originales en base a cortar y pegar pasajes de textos anteriores.⁶

Como decíamos, en torno a *El árbol de Saussure* se publicaba el texto “Pathográfica. Vida y obra de Héctor Libertella” de Rafael Cippolini, en el que se incluyen diálogos con su autor. Es allí donde aparecía el relato de cómo fue construido, lo que nos parece imprescindible para entender el estado de desapego de las instancias sociales que ritman una vida, que le permite escribir como escribe y encarar una práctica como la descrita por Cippolini:

El árbol de Saussure lo escribió siguiendo, estrictamente, la técnica cultivada por De Másperi: la metodología de los remeros. Éstos, para competir, se entrenan en la disciplina de dormir sentados durante 8 minutos, antes de retomar el movimiento. En una de las formas de conservar la lucidez, la concentración y la energía. Siguiendo el ejemplo, Libertella escribió su libro durmiendo solo dos horas y volviendo una y otra vez a la escritura, hasta que el cansancio lo doblegaba y entonces volvía a dormir otras dos horas. Fue su dieta de trabajo durante cuarenta y cinco días, lapso cumplido el cual, el libro estuvo listo para ingresar a la imprenta (Cippolini 2001: 205).⁷

Esta explicitación de lo que Libertella hacía al “escribir” sumada a la rareza propia del libro termina de colocarlo en un lugar de excentricidad programática y reconocida y nos llevan a señalarlo como un escritor sin parangón en las literaturas argentina y latinoamericana. El libro puede ser entendido como la primera publicación del último tramo de su obra, en el que las instancias de “lo diferente” atraviesan tanto las concepciones como las prácticas compositivas, los modos de entender el libro como un todo, desde la cubierta a la tipografía, del texto a la inserción editorial y donde los vínculos vida/obra se estrechan. En estos últimos años, incluso toma cierta distancia de la escritura entendida en sentido restringido para afirmarse como una práctica plástica y de segundo grado respecto de la escritura, no porque sus últimos libros sean reflexiones metatextuales, sino porque lo *escrito* es materia prima de procesos de recombinación y recomposición que lleva a plantear el paradójico proyecto de unas “obras completas a las que les falta un poco de todo”. Sin embargo, al mismo tiempo que implica un corte respecto de los libros publicados en los ochenta y los noventa, el camino que se empieza a advertir con *El árbol de Saussure* no deja de ser una exacerbación de “lo diferente”, tal como lo planteaba en 1977, en tanto se trata de una propuesta que se recorta del panorama de sus contemporáneos y, al mismo tiempo, implica una fuerte historicidad en el marco de su trayectoria.

⁶ Es llamativa la coincidencia entre el arte combinatorio que sostiene Libertella en estos últimos años, totalmente distante del hilo narrativo como eje rector del libro, con la búsqueda sostenida por el cineasta chileno Raúl Ruiz, quien afirma más de una vez en sus diarios el permanente conflicto que encuentra entre sus búsquedas combinatorias y las disposiciones que imponían los productores de sus películas. Ver: Ruiz 2017.

⁷ Por su parte, en el libro póstumo publicado en 2011, *A la santidad del jugador de juegos de azar*, Libertella retrata a Desimone, un personaje que hace algo parecido y cuya posición ante “el tiempo” de algún modo y retrospectivamente nos habla del Libertella de aquellos años: “baraja el tiempo de a ratitos porque el tiempo es todo suyo (él no concurre a su despacho). Ya abolió el mito de dormir ocho horas seguidas” (18).

ESTEBAN PRADO (Mar del Plata, 1985) trabaja como docente en el área de Teoría y Crítica Literarias de la carrera de Letras (UNMdP); se desempeña como investigador en el Centro de Letras Hispánicas (UNMdP); es director de la publicación *Clases. Plataforma de Actividades Educativas* (SIED-UNMdP). Entre sus publicaciones principales, se destacan: *Héctor Libertella, por una literatura diferente. Biografía crítica y política editorial*, Eudem/Eduvim, 2020; “Intermedialidad, reflexiones teóricas sobre su potencia crítica”, *ASRI*, 2019; “Vilém Flusser, escritor-pensador”, *Flusser Studies*, 2018; “En busca de Héctor Libertella”, *Hispanamérica*, 2011. Ha escrito también las novelas: *Ana, la niña austral* y *Ema, la partysana* (Letra Sudaca, 2015, 2018).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 1996. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos. Trad.: José L. Villacañas y Claudio La Rocca.
- _____. 2001. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Trad.: Silvio Mattoni.
- ARENDT, Hannah. 2004 [2001]. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus. Trad.: Guillermo Solana.
- BARTHES, Roland. 2007 [1970]. “Una problemática del sentido”. En *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 43-64. Trad.: Enrique Folch González.
- _____. 1978. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila. Trad.: Julieta Sucre.
- BERARDI, Franco “Bifo”. 2017. *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad.: Alejandra López Gabrielidis.
- BURLEIGH, Michael. 2004 [2000]. *El Tercer Reich. Una nueva historia*. Madrid: Punto de Lectura. Trad.: José Manuel Álvarez Flórez.
- CIPPOLINI, Rafael. 2001. “Pathogramática. Tratado de vida y obras de Héctor Libertella”. *Tsé-Tsé*. N° 9/10, 188-205.
- Derrida, Jaques. 2008. *De la gramatología*. México, Siglo XXI. Trad.: Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- GARCÍA VEGA, Lorenzo. 2001. “Libertella”. *Tsé-Tsé*. N° 9/10, 174.
- IDEZ, Ariel. 2010. “Crónica del instante”. En Damiani, Marcelo (Comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 183-96.
- JAMESON, Fredric. 2015. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal. Trad.: Cristina Peña Aldao.
- KAMENSZAIN, Tamara. 2018. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. 2010. “Por un capítulo primero. Mar del Plata. Octubre de 1982”. En “Las hijas de Hegel”. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires, Random House Mondadori, pp. 214 - 21.
- LIBERTELLA, Héctor. 1977. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Monte Ávila.

-
- _____. 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. 1997. “Leer y escribir en Argentina”. En Sylvia Iparraguirre y Jorge Monteleone (coords.), Elsa Noya (ed.), *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC-UBA, pp. 445-60.
- _____. 2000. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. 2011. *A la santidad del jugador de juegos de azar*. Buenos Aires: Mansalva.
- LÓPEZ, Silvana. 2017. “Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica”. *Valenciana*, Vol. 10, N° 20, pp. 297-334.
<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382017000200297> [Consulta: 9 de julio de 2020].
- LUDMER, Josefina. 2010. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MORENO, María. 2016. *Black out*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- PRADO, Esteban, “Héctor Libertella o la vanguardia hospitalaria. Entrevista con Guillermo Saavedra”. *Estudios de Teoría Literaria*, V. 2, N° 4, pp. 215-221.
<<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/746/765>> [Consulta: 10 de mayo de 2020].
- RUIZ, Raúl. 2017. *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- STUPIÁ, Eduardo. 2016. “El género Libertella”. En López, Silvana (ed.), *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 181-92.