

**Tampoco es para tanto, licenciado: el humor disruptivo en los textos
teórico-críticos de Héctor Libertella**

**It's not such a big deal, Professor: Disruptive humor in the
theoretical-critical texts of Héctor Libertella**

Diego Hernán Rosain

UBA - UNAHUR

dhernan_rosain@live.com.ar

Resumen

El humor ha resultado una constante en la literatura del autor bahiense Héctor Libertella: desde sus tres tempranas y galardonadas novelas hasta sus reescrituras de publicación póstuma. Sin embargo, el humor es un código que ha contaminado no sólo sus ficciones, sino además sus textos de corte teórico-crítico. Si bien el código humorístico no adopta una forma precisa en el proyecto creador libertelliano, es posible entenderlo como un elemento disruptivo y un freno ante la homogeneidad textual, la solemnidad academicista y el hastío intelectual. Además, los elementos cómicos son una de las tantas formas que encuentra la ficción para inmiscuirse en los niveles y formas de la crítica y la teoría, posibilitando nuevas formas del saber científico. En el siguiente trabajo, exploraremos y abordaremos algunos de los mecanismos humorísticos empleados por Libertella en sus libros para establecer diálogos entre éste y sus métodos de construcción de conocimiento.

Palabras clave: Héctor Libertella; humor; géneros; saber; conocimiento

Abstract

Humor has been a constant feature in the literature of Bahía Blanca-born author Héctor Libertella, from his three early award-winning novels to his posthumously published rewritings. However, humor is not limited to his fictional works; it also permeates his theoretical-critical texts. While the humorous code does not take on a fixed form within Libertella's creative project, it can be understood as a disruptive element and a means of resisting textual homogeneity, academic solemnity, and intellectual weariness. Moreover, comic elements constitute one of the many strategies through which fiction infiltrates the discursive levels and forms of criticism and theory, thereby enabling new modes of

scientific knowledge. This paper explores and analyzes some of the humorous mechanisms employed by Libertella in his works in order to establish a dialogue between his literary production and his methods of knowledge construction.

Keywords: Héctor Libertella; humor; genres; knowledge; understanding

A Micaela Calcagno, con quien solemos reír a solas.

Un portavoz procedente de la provincia de Córdoba le había inculcado que, para innovar en un arte, hay que demostrar a las claras que uno, como quien dice, lo domina y puede cumplir con las reglas como cualquier maestro. Romper los viejos moldes es la voz de orden de los siglos actuales, pero el candidato previamente debe probar que los conoce al dedillo. Como dijo Lumbeira, fagocitemos bien la tradición antes de tirarla a los chanchos.

Honorio Bustos Domecq, "Un pincel nuestro: Tafas" en *Crónicas de Bustos Domecq*

Los géneros académicos –monografía, ponencia, artículo, tesina, tesis, *paper*, proyecto, informe, etc.–, si bien aceptan el uso del humor como objeto de estudio, no lo admiten como una modalidad o discurso estructural para sus textos. Aunque en el ámbito de la oralidad –coloquios, entrevistas, clases– se permiten determinadas licencias en pos de despertar la atención del público, en la escritura lo cómico choca y confronta con el tono solemne y respetuoso que la universidad solicita a la hora de hacer circular y legitimar las producciones que la conforman. El registro del humor pareciera no coincidir con los objetivos que se propone un registro culto o formal, por lo cual, a la hora de escribir teoría o crítica literaria, se debe tener cuidado de no contaminar la disertación con su tema de análisis.

Libertella, empero, ha puesto en jaque y rechazado en varias oportunidades la seriedad de sus publicaciones intelectuales por medio de los mecanismos que ofrece la ficción teórica –o como él la llama, nueva escritura, crítica lírica o literatura crítica– injertando elementos graciosos, lúdicos y jocosos (Bergson 1985) en textos de corte teórico y crítico. Esto le fue permitido en gran medida gracias a las tempranas premiaciones que recibió en concursos literarios por parte de jurados de renombre que destacaron sus novelas de juventud y su activo rol de editor presente en todas sus publicaciones posteriores, lo cual no quiere decir que lo haya librado del cuestionamiento de algunos de sus contemporáneos; en sus propias palabras: "Vanguardia significa vahído, lo que camina sobre cornisas y cuerdas flojas y asume la figura del precipicio. El premio Rulfo, o todos los anteriores, me confirman cada vez más la necesidad de una red que me calme un poco ese terror. Algo situado por debajo de mis textos, algo que les permita caer socialmente con cierta comodidad, sin tanto riesgo" (Bizzio 1986: 61). La

escritura de Libertella alcanza tales grados de complejidad y amalgamamiento estructurales que se vuelve muy difícil de clasificar y tomar como bibliografía académica sin poner en tela de juicio esa concepción.

Juan Carlos Foix brinda una de las razones por las cuales Libertella pudo haber escogido el humor como código complementario en su escritura. Para el autor, el ser humano es el único animal que se propone fines, que busca alcanzar metas, por lo cual es también el ser obstaculizado por excelencia (1965: 30-31). Lo cómico y humorístico nacen del fracaso y el equívoco, de los propósitos que no logran concretarse felizmente y sin contratiempos: “El fenómeno cómico pertenece por definición a la *acción impedida* [...]. Lo cómico no es el ámbito de la lejanía: es el terreno propio de *lo alejante*. En una palabra, *lo cómico hace de los medios fines*. Y en este punto la pasión cómica se enciende y arde frente a los obstáculos” (1965: 32-33, las cursivas son suyas). Si en el código humorístico subyace un distanciamiento de los móviles originales para generar cierto interés en la anomalía, el medio trocado en valla, en Libertella lo cómico tiene por fin último romper las expectativas de un tipo particular de lector: el de textos académicos.

El humor en Libertella no tiene una forma precisa, sino que oscila en función de una serie de recursos que responden a necesidades discursivas del momento, pero que Laura Estrin asocia fuertemente al *ethos*:

Piglia es un alambicado, un letrado, un impostado de procedimientos, un escritor del saber y, en cambio, el humor escriturario -por dar solo una arista- en Libertella desbarata todo, no hay posibilidad en él de construir un monumento y en Piglia sí. Pero siempre se puede armar un mito para dejar de leerlos.

Cuando hablo de autores mezclo vida y obra. Para mí eso es inescindible, los autores son los que cuando uno los lee los *escucha*, cosa que descubrí con Hebe Uhart, ese narrador de Hebe Uhart, ese inocentón egoísta escribe y habla muy parecido, son también las maneras en que puedo recordar a un autor y así lo escribí en *Memoria irreversible*. Entonces cuando digo ‘humor’ estoy haciendo una transacción entre vida y obra. Si uno se detiene en la obra, el humor, el tono de Héctor Libertella es posible verlo por ejemplo (aunque figura en muchos otros lugares) en esos sintagmas que él armaba como ‘el corte argentino’ o ‘la arquitectura del fantasma’, donde parecía ser una cosa, una construcción teórica, incluso formas a la manera de slogans pero que, en realidad, eran la literalidad más absoluta, incluso en un doble sentido: barrial, material, físico. Libertella jugaba sin gratuidad alguna, Libertella jugaba tan en serio que se murió en ese juego, en *el juego del jugador de juegos (de azar)*... Él jugó a adelgazarse reescribiéndose, fue concentrando su obra y para ello concentró su vida, esto es literal, él me lo decía ‘Laura, voy a ver hasta donde dé’ y fue reescribiendo y reordenando sus relatos y sus frases hasta hacer una obra casi *lisa* o *directa* en las últimas versiones de sus libros. Digo, cuando no hay distancia entre lo teórico y lo físico, hay una concentración y una insistencia que pocos escritores en la literatura argentina tienen. Una mismidad -como recuerda Milita Molina de Nicolás Rosa. El juego de Libertella fue un juego serio, le llevó la vida. Libertella hizo una demolición, no una deconstrucción que es juego de sufijos o prefijos; él derruía, derrumbaba, con humor, ironía y muchas otras figuras no tan evidentes. Vos hablabas con Libertella (y pasa lo mismo en la obra) y le decías ‘buenas tardes’ y él te decía ‘bu- bu- bu-’”. (2022, las cursivas son suyas).

Es decir, el humor es un elemento constitutivo de su poética que transmigra de texto en texto, pero cuya utilización precisa del análisis puntual de casos particulares para comprender los efectos que busca producir en los lectores. Se emplea, eso sí, como elemento disruptivo que quiebra la coherencia discursiva del texto, abre un espacio que está fuera de lugar, desubicado dentro de la textualidad que constantemente se tiende a consolidar. Allí donde el sentido parece querer fijarse, el humor amenaza con interrumpir, suspender y expandir los significados. Oficia de agente externo y extraño a las genericidades y tipologías escogidas por el autor; rompe las expectativas de lectura, como un bocado o digresión verbal que atenta contra el buen gusto de un tipo de lector. En palabras de Esteban Prado: “Si hay un *plus de* sabiduría está en la risa, en todavía poder reírse ahí donde todo se acaba para él” (2022: 229). Es que, justamente, si el humor en Libertella produce todos los efectos anteriormente mencionados, es porque los textos buscan apelar a un tipo de lector que no es ni el académico ni el intelectual. O, mejor dicho, es aquel académico e intelectual que ha entrenado su habilidad para reír y ha expandido los horizontes de sus sentidos (del humor).

Por ejemplo, la utilización de la página de libro como pizarrón y de signos como símbolos matemáticos busca tratar la lengua de la misma manera que el álgebra trata a las letras, explorando el aspecto más lógico y racional del lenguaje como si se tratara de números, otro código que exige otros métodos de lectura e interpretación. En *Ensayos o pruebas* se lee sobre la traducción: “Ese espacio o zona puede ser marcado en tiza como el triángulo de oro capitalista: DINERO = TEXTO A TRADUCIR = EDITOR QUE PAGA LA TRADUCCIÓN” (1990: 65). Este recurso lo encontramos antes como subtítulo de un apartado –“REPRESIÓN = SALUD” (12)– y para introducir un análisis de la poética de Enrique Lihn –“Mímesis = Represión” (46)–. Este uso del igual, procedimiento que Libertella parece recuperar de Tamara Kamenszain en un artículo previo sobre Lihn fechado en 1983 (52), busca adaptar un código, el de la palabra, a otro, el de la matemática, con el fin de parodiarlo, pero también de extraer cierto sentido que es propio de otra área del saber, habitualmente contrapuesta al de la literatura. Como sostiene Foix:

No hay nadie tan razonable como los caracteres cómicos; y nadie se empeña y hunde como ellos en esa especie de ciénaga maldita que es la razón. Es lo cómico como un suelo fangoso; allí no solamente resulta difícil avanzar, sino que se está siempre a igual distancia de los objetos apetecidos. Y como a lo cómico no le queda finalmente otra cosa que la razón, se entrega a ella y con ella sucumbe; parecele que, si la desoyera, nada le quedaría ya en que depositar esperanzas. (1965, p. 41).

También está por caso la dicotomía superficie/sentina de *La Librería* (2003: 13), que se lee como significado y significante del signo lingüístico saussureano (2000: 15), pero al mismo tiempo podría leerse como el numerador y el denominador de una fracción que conforman un todo, el de la literatura, donde el arriba y el abajo dependen mutuamente del otro para existir. Otras veces, Libertella no apela a los símbolos, pero sí a la lógica matemática, como cuando se pregunta si Macedonio no será un Borges al cuadrado (2003: 76). ¿Qué quiere decir con esa metáfora? ¿Cómo interpretar que Borges multiplicado por sí mismo equivale a Macedonio? Resonancias similares provoca el uso de la marca registrada a la derecha del nombre Borges (2003: 77). Fuera de la textualidad que propone la ficción teórica, la metáfora no funciona ni produce el remate esperado. Lo mismo ocurre cuando utiliza la lógica proposicional, enrareciendo los enunciados que utiliza. Marcelo Díaz toma muy en cuenta la utilización de todos estos recursos en la poética libertelliana:

M.D.: Hay un recurso, el rebus, una figura retórica o juego, que se trata de utilizar imágenes, pero para formar sonidos, lo que por un lado te da un absurdo y por el otro funciona como lenguaje. Es un principio jeroglífico, Libertella lo nombra, pero no recuerdo dónde. Como si fuera poner la imagen de un pedazo de piel más la letra hache y formar Dermisache. Está en la literatura medieval y la que labura con símbolos. Y lo que vos decís de los neologismos griegos, es algo que hace Jorge Mux, un profesor de filosofía de Bahía [...].

D.H.R.: Libertella se enferma por momentos con la etimología. Como cuando habla de la sintaxis que es *syn* y *tasso*.

M.D.: La cinta deslizante, es perfecta la imagen. Llega a eso. Es el juego que hace con Vallejo y con Goyeneche. Hace una lectura etimológica. Es como una filología casi alucinada lo que él hace. Yo me acuerdo del acercamiento filológico que llegábamos a hacer cuando estábamos en la universidad con latín o con griego. Era tomar una palabra y decir que viene de acá y que viene de acá. Me acuerdo de un profe de latín que nos preguntaba por qué Borges hablaba de los arduos discípulos de Pitágoras. Hay un verso de un poema donde habla de ellos. Entonces estábamos delirando: “no, porque no son arduos los discípulos, sino que son arduos los trabajos, los conocimientos”.

D.H.R.: Claro, la hipálage, como en el caso de las lámparas estudiosas.

M.D.: Y en realidad los prendieron fuego a los discípulos. A la secta pitagórica los quemaron. Y en ese caso el de arduos es un uso etimológico. Viene de arder. Pero me acuerdo que estuvimos toda una clase con eso. Borges tiene ese pire también. Y Libertella tiene ese pire, una palabra te lleva a esto, te lleva a lo otro. (2026, en prensa).

En una conversación de las que figuran en *Pathografeia*, el entrevistador le pregunta a Libertella si la oposición entre ciencias y humanidades puede difuminarse, a lo que él responde: “Habría, tal vez, algún modo de abolirlas; si se aceptara trocar todos los

papeles. Si se reconociera que un científico es alguien que puede desvariarse frecuentemente, mientras un escritor es el que puede hacer un sistema férreo a partir de sus alucinaciones. En este caso homológico Sistema es a Escritor como Alucinación es a Científico” (1991, p. 85).

Por otra parte, el uso de recursos poéticos en medio de explicaciones y argumentaciones tales como el oxímoron –el hembro (2000, p. 23) o el bebé viejo (1991, p. 97)–, el retruécano, la aliteración –“esa sangre-lapicera más íntima que sale de cada uno, esa tinta es distinta” (1991, p. 91)–, el neologismo (Prado 2022: 157) y la paradoja –el futuro ya fue (Libertella 2000, p. 43)–, sólo por nombrar algunos, busca abrir el lenguaje a un nivel de análisis más cerca del significante antes que del significado, explorando una verdad que está allí, más del lado de la lírica que del de la escritura académica. Esta es la función principal del humor para Foix:

la de *revelar otro mundo*. Y es preciso que el actual sea cómico y que en él se fracase para que el otro cobre y asuma auténtica realidad. Pobre y minúsculo, incomprensible e infundado sería el hombre si el mundo en que viviera no fuera cómico y deparador del fracaso. Porque entonces ya no necesitaría morir. Es decir, hacer frente a la conclusión cómica de esta tragedia. (1965, pp. 46-47, las cursivas son suyas).

Dice Libertella en *Las sagradas escrituras*:

SI EN la tautología hay una traducción secreta e íntima, en el anagrama hay una increíble posibilidad de traducciones. He aquí uno de 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 una cualquiera de sus varias formas, el drame 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, p. 90).

Varios puntos de análisis: primero, recupera la hoja como pizarrón y ficcionaliza una situación áulica; segundo, quita de su contexto original la anécdota –que bien podría ser una clase sobre las funciones del lenguaje de Jakobson o sobre poesía– y la vuelve metáfora, vaciándola de su aprendizaje original y dejando un cascarón atractivo cuyo contenido es difícil de aprehender. El uso del anagrama como método de traducción es sumamente explotado en el relato “Nínive” y la *nouvelle Diario de la rabia*, en los que los personajes son víctimas de esa pluralidad de sentidos que encierra la combinación de las

letras.¹ Sin embargo, si vemos más allá del juego discursivo y del chiste retórico, podemos apreciar que allí se esconde una política de la enseñanza, una postura pedagógica en torno a la literatura. Dice Jorge Panesi:

No se enseña literatura. Más que cualquier otra cosa enseñable, la literatura pone al profesor ante el brete de un discurso cuya única acción posible consiste en un aventurado e incierto razonar y en un compartir. Un compartir razonado sobre un objeto ausente. Y ese objeto, siempre retirado y vuelto a postular en los carriles del razonamiento compartido, hace surgir el entusiasmo. La literatura es ese secreto individual que se nos revela, desvaneciéndose, en el entusiasmo. El entusiasmo es una de las pocas cosas verdaderamente compartibles. Se enseña únicamente algo así como una hipótesis de fervor que llama al entusiasmo. (1989, p. 8).

En otra serie de juegos léxicos, la presencia de ciertas metáforas que dan cuenta de una idea o concepto elaborados en sus teorías por momentos lindan con lo grotesco, lo escatológico, lo herético o lo sexual: “En esa botánica que prolifera, ¿no será la literatura la que se siente una fruta madura y abúlica a la que nada le importa, salvo caer bien cómoda en el cesto del texto, in tiesto, tiesa, terca y testaruda, como decir: estiércol?” (1993, p. 70); “¿Para el bibliómano lo que más importa no es acaso el formato de Libro, su caja, el tamaño de su letra, el tipo de papel y encuadernado; el olor de la propia cola del mono: su pegamento?” (1991, p. 61). La personificación o humanización también es frecuente en este tipo de explicaciones:

Al fin y al cabo, a los libros también les gusta presentarse en sociedad con ciertas ropas: el Times en esta fiesta, el Univers en aquella otra; y a veces se sienten más cómodos con un punto doce en trece que con un diez en once; o prefieren el cabezal bien colocado arriba, con registro perfecto, y el folio bien apretado y pegado a la mancha tipográfica, que no se pierda como un francotirador suelto en la página. (1991, p. 66).

O simplemente emplea imágenes mundanas y profanas para referirse a situaciones antropológicas o culturales: “Posmoderno, ¿no? Posmoda. El matrimonio entre el viejo artesano tozudo y la joven técnica alucinada; la imagen de un cavernícola que está manejando una máquina hipersofisticada: un orangután que está atrapando a su presa con un finísimo rayo láser en la mano” (1991, p. 49).

Otro recurso es el uso de autores apócrifos como citas de autoridad, que, lejos de reforzar los andamiajes de la argumentación, desestabiliza los canales legítimos de convencimiento cuando bien podría no incluirlos (*El árbol de Saussure*, 2000). O bien, el

¹ Al respecto, dice Tamara Kamenszain que el anagrama en Libertella intenta “no dejar que ningún significado se imponga por sobre otro (¿será eso ser vanguardista?)” (2018, p. 48).

intento por eludir el referente de la cita mencionando las siglas C. L.-S., para inmediatamente después defraudar el anonimato de Claude Lévi-Strauss (2006, p. 23), genera un desconcierto entre la decisión tomada por el autor y su posterior revelación.

Por último, cierta presencia de caligramas, por un lado, y de símbolos-imágenes, por el otro, circunda los sentidos del trazo para hallar significados en lo sonoro y lo visual en lugar de lo semántico. En el primer caso, la reproducción visual del fraseo de la voz de tango del Polaco Goyeneche como si se tratase de un poema concreto para reflexionar sobre los usos del lenguaje en la oralidad (1993, pp. 229); o también –una vez más el pizarrón– una de las escenas oníricas que interrumpe la discursividad teórica de *La Librería Argentina* con un caligrama para especular sobre lo real en la letra (2003, p. 87). En el segundo caso, el uso de las tijeras dibujadas en tres posiciones distintas (1990, pp. 19-21; 1993, pp. 254-255), de las dos flechas impresas (1993, p. 62) o de la “S/s” del signo saussureano (1993, p. 100) al nivel de la oración que acompañan al discurso como si se trataran de jeroglíficos o, anacrónicamente hablando, de emoticones y *emojis*.²

El humor, como código y registro, pero más bien como decisión y política de escritura, complota contra el estilo científico, con la solemnidad que busca instaurar y la seriedad de las problemáticas que aborda. Escribe en un momento en *Zettel* al margen de una anécdota sobre *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: “(Ojo, sacar este chiste para que reingrese en toda su seriedad el fantasma)” (Libertella 2008, p. 37). De esta manera, Libertella apela al humor para simplificar y reducir discusiones como la lucha de sentidos dentro del campo cultural a peleas de sobremesa familiares y batifondos de cafetería. La metáfora, leída como símbolo o comparación, es una analogía poderosa;³ aunque, leída en un sentido literal, supone una disminución y desacralización de ciertas cuestiones polémicas sobre las que han corrido ríos de tinta y que mantienen en vilo al ámbito intelectual. El humor a veces se confunde y mimetiza con recursos de vanguardia y con maniobras de extrapolación, es decir, quita elementos de un contexto familiar y previsible para colocarlos en otro insólito e inesperado.

Lo anteriormente expuesto encuentra su fundamentación en una concepción de la literatura como juego desviado y en una apología a los modos exhibidos por las

² Silvana López explora en profundidad el uso de imágenes y dibujos en la obra de Libertella y lo asocia directamente con cuestiones vinculadas a la transgenericidad (2022: 91-93).

³ Coincidimos con Julio Premat cuando afirma que: “[...] el rasgo más fuerte de la exigencia (o, dijimos, de la pureza) de Libertella sería el de tratar de superponer y hacer coincidir el decir y el hacer, un decir mostrando, un mostrar pensando; [...] Libertella parte del principio de que la forma es la idea, intentando utópicamente anular el abismo que separa lo programático o lo intencional de la escritura en sí. La escritura debe para él reenviar a la teoría, así como la teoría está cristalizada en modos singulares de enunciación [...]. Esta exclusión explica también la larga lista de metáforas que utiliza para definir el lugar en el que sitúa o para describir el tipo de margen desde el que piensa: su lugar inseparable de las analogías que lo describen” (2021: 102-103).

vanguardias criollas de principios del siglo XX, puntualmente en el tono sarcástico, irreverente e insolente (Sessa 1998, p. 297) que manejaba la revista *Martín Fierro* (1924-1927) y en los desbarajustes de algunos de sus miembros. Desde la óptica de Libertella, los participantes del denominado grupo Florida –más precisamente Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Macedonio Fernández– habilitaron un discurso que permitió mixturar el saber y pensamiento científicista y disciplinar con la función poética del lenguaje (Jakobson 1975). Por ejemplo, en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1967 [1928]), Macedonio combina la reflexión metafísica con la narración surrealista de situaciones oníricas en las que el poeta debate con filósofos ya fallecidos mientras trata de convencer al lector de que la experiencia acaecida durante la vigilia es tan válida como aquella vivenciada en los sueños. De Marechal, por su parte, toma el registro de una generación y del campo cultural de una época atravesados por la sátira y la parodia en pos de una crítica social, tal como se visualiza en *Adán Buenosayres* (1948).⁴ De Borges se recuperan ciertos tópicos, pero sobre todo la narrativización de paradojas, hipótesis y teorías de otras áreas del saber, sobre todo la lingüística y el psicoanálisis. Por último, de Girondo se apropia de la renovación de la mirada, el ojo que ve de un modo distinto la modernidad abrumadora, la yuxtaposición de niveles de análisis social y la desjerarquización de discursos.

Pero el humor profesado por Libertella no sólo puede ser vinculado con los autores anteriormente mencionados, sino también con operaciones propias de toda vanguardia como la ruptura. Para Foix,

en cierto sentido *todo carácter es cómico*, siempre que por ello se entienda todo lo que en nosotros hay de previamente construido y capaz de funcionar automáticamente [...]. Es el lugar por donde un suceso que se estaba desarrollando normalmente ante nuestra vista sufre una rotura; por ella el hecho mismo, recortado, se explica mecánicamente y a la vez deja olvidada toda la realidad de la cual había surgido. (1965, p. 25, las cursivas son suyas).

⁴ Es indudable que Marechal fue una fuente de inspiración para las primeras publicaciones de Libertella. En *Los libros de los argentinos* indicará: “[...] vos me proponés hablar de un libro que leí hace mucho. De un libro que cultivé hace treinta años y no volví a tocar porque se discontinuó en mi sistema caprichoso de lecturas” (1998: 122); pero agrega: “*Adán Buenosayres* sería el libro de un martinfierrista heterodoxo, paradoja de paradojas en un movimiento hetero para su época” (123). El dato se constata más adelante: “Mi libro [*El camino de los hiperbóreos*] tiene, creo, resonancias de aquellas lecturas mezcladas con una pizca tal vez de Nietzsche [...]. Yo leí a Marechal como un asunto de trabajo; porque en ese momento estaba escribiendo, furibundamente, en una zona parecida. Pero no tanto como para que mi pasión o mi amor llegara a la mimesis. En realidad no creo que haya habido mimesis ni parodia. Leer a Marechal en el 65, cuando uno estaba escribiendo esas extensas sagas pretenciosas que querían ser el testimonio de toda una generación, era mi modo de cargar las pilas. *Adán Buenosayres* ayudaba. Traía canales y ríos de sangre y vitalidad. En ese clima era imposible pedirme que tomara distancia de la estética o la poética de Marechal” (124 y 127).

En otras palabras, las de Martín Kohan en este caso: “La risa fue un arma fundamental para el ataque de las vanguardias, ataques mayormente dirigidos contra la seriedad del arte establecido, contra la solemnidad de las instituciones, contra las etiquetas ceremoniales y los protocolos” (2021, p. 86).

El humor libertelliano debe ser entendido como lo hace Mónica Bueno en su función macedoniana:

Atraviesa cada una de las estrategias que Macedonio diseña para socavar el sistema de creencias y el funcionamiento de las instituciones porque considera que las formas del humor son modos de pensamiento [...]. En el absurdo, en la incongruencia, todo se desrealiza y, entonces, se conmueve la certeza de la conciencia [...]. Se trata de un artilugio lingüístico que consiste en defraudar expectativas ya que por un instante [el lector] consigue la creencia y luego la aniquila. (Piglia et al. 2000, p. 52).

Al igual que Alicia Borinsky:

Este chiste tiene, para él, dos momentos: (a) esfuerzo de concentrar la atención con emoción de segura satisfacción próxima; (b) renuncia de la información apetecida. La apetencia de conocimiento se ve frustrada porque lo que esperaba el oyente o lector es la enunciación de un caso sorprendente de precocidad. Ese estado de expectativa se sustituye por la renuncia de la información. Ese momento psíquico va acompañado de una retención respiratoria, al retirar bruscamente la inhibición se produce risa. (Borinsky 1987, p. 22).

En el caso de Libertella, la creencia a aniquilar es la de estar leyendo una tesis, tratado, manifiesto o ensayo sobre literatura en lugar de leer esos géneros en clave literaria.⁵

⁵ Para Macedonio Fernández: “En el Humorismo Conceptual, funciona siempre el autor con dos elementos optimísticos, además del de la temática: su exhibición de facultad de ingenio y su juego inofensivo con el lector. En el humorismo realista hay un suceso real cómico, que no radica sólo en el enunciado redaccional; en el conceptual, la comicidad reside en la expectativa defraudada y en un aserto, primando definitivamente, de un imposible intelectualivo [...]. En el chiste *verbal* lo cómico es ver que ese hombre que parecía estar en grave posición explicativa estaba jugando con uno, se daba el placer de jugar. ¿Cuál es el juego? Defraudar una expectativa. ¿Por qué se complace en ese juego, suponiéndolo no maligno y no habiendo nada de dañino en el caso? Se complace porque se vale de un absurdo y consigue un instante de creencia en él, y esa creencia momentánea en el absurdo es un placer de la fantasía intelectualística. El que juega el chiste actúa por simpatía con el placer, tiene un placer de un placer que prepara a otro” (1944: 243-242).

La comicidad se inmiscuye en los textos libertellianos desestabilizando los fundamentos de los géneros hegemónicos que emplea, a la vez que tergiversa sus efectos y objetivos para correrse de la hiperformalidad y rigidez académica que, muchas veces, obstruye la transferencia y fluidez de conocimientos en lugar de facilitarlos, a la vez que provoca tedio y hastío en los lectores. Lejos de suponer una burla u ofensa a los modelos convencionales de exposición, Libertella amplía los recursos discursivos aceptados y validados por los circuitos académicos para explorar otras zonas de significación que, en una poética de la transtextualidad y el aplanamiento de los géneros, son igual de legítimos que el resto. Con el fin de cuestionar tradiciones legitimadas de comunicación y transmisión de conocimientos, Libertella utiliza la ficción teórica como herramienta de combate en una sociedad que privilegia la transparencia del lenguaje y la preponderancia al significado.

Bibliografía

- Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid: Sarpe.
- Bizzio, S. (1986). Héctor Libertella: patografía o los juegos desviados de la literatura. *Vuelta Sudamericana*, 5, 61-64.
- Borinsky, A. (1987). *Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Buenos Aires: Corregidor.
- Estrin, L. (2022). Entrevista a Laura Estrin: "Héctor Libertella" / Diego Hernán Rosain. *Cuarta Prosa*, 22 de octubre. Recuperado de <https://cuartaprosa.com/2022/10/22/entrevista-a-laura-estrin-hector-libertella-diego-hernan-rosain/>.
- Fernández, M. (1944). Para una teoría de la humorística. En *Papeles de Recienvenido*. Continuación de la nada (pp. 181-258). Buenos Aires: Losada.
- Foix, J. C. (1965). *Qué es lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- Jakobson, R. (1975). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 374-395). Barcelona: Seix Barral.
- Kamenszain, T. (2018). *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Paidós.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Libertella, H. (1991). *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Libertella, H. (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Libertella, H. (1998). El neoargentino. Adán Buenosayres (1948), de Leopoldo Marechal. En Margulis, A. (Ed. y Entr.). Los libros de los argentinos (pp. 119-138). Buenos Aires: El Ateneo.
- Libertella, H. (2000). El árbol de Saussure. Una utopía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Libertella, H. (2003). La Librería Argentina. Buenos Aires: Alción Editora.
- Libertella, H. (2006). La arquitectura del fantasma. Una autobiografía. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Libertella, H. (2008 [1977]). Nueva escritura en Latinoamérica. Buenos Aires: El Andariego.
- López, S. (2022). Huellas y transformaciones: la escritura de Héctor Libertella. Buenos Aires: Corregidor.
- Panesi, J. (1989). Enrique Pezzoni: profesor de literatura. Filología, XXIV (1/2), 5-10.
- Piglia, R. et al. (2000). Diccionario de la novela de Macedonio Fernández. San Pablo: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Prado, E. (2022). Por una literatura diferente. Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial. Villa María: Eduvim.
- Premat, J. (2021). ¿Qué será la vanguardia?: Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rosain, D. H. (Comp.) (2026). Entrevista a Marcelo Díaz. En Héctor Libertella y Bahía Blanca. El ouroboros del perverso (En prensa). Hurlingham: Editorial de la Universidad Nacional de Hurlingham.
- Sessa, L. (1998). La Escuela de la Calle Floredo: humorismo, polémicas y manifiestos en algunas revistas argentinas de los años veinte. Cahiers du CRICCAL, 21, 297-304.

Fecha de recepción: 16 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 24 de noviembre de 2025



Licencia Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

