

“COME DE MÍ, COME DE MI CARNE”: INTERPRETACIONES DE DOS VANGUARDIAS BRASILEÑAS EN LA POÉTICA DE HÉCTOR LIBERTELLA

“COME DE MÍ, COME DE MI CARNE”: INTERPRETATIONS OF TWO BRAZILIAN
AVANT-GARDES IN HÉCTOR LIBERTELLA’S POETICS

Diego Hernán Rosain
Universidad de Buenos Aires
dhernan_rosain@live.com.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Héctor Libertella
Oswald de Andrade
Augusto de Campos
Vanguardia
Brasil

Hay autores que entienden la vanguardia como un fenómeno artístico de comienzos del siglo XX, iniciado en Europa y de rápida expansión. Sin embargo, hay quienes creen, como Héctor Libertella, que es una tendencia que puede ser hallada a lo largo de toda la historia de las artes. Así vista, la vanguardia formaría parte de un largo proceso de encadenamientos con respecto a una cultura “clasicista” que, al momento de devenir en decadencia, permite su surgimiento. De esta manera, Libertella desarrolla su propia idea del concepto: una matriz latente, siempre disponible a los artistas, que convive con lo clásico y con las normas del mercado, ligada a una empresa o proyecto personal. En el siguiente trabajo analizaremos cómo es que dos tradiciones vanguardistas brasileñas operan dentro de la poética libertelliana: por un lado, el modernismo, en especial su teoría de la antropofagia propuesta por Oswald de Andrade; por otro lado, la poesía concreta impulsada por el Grupo Noigandres y Augusto de Campos. Veremos que cada una toma tintes funcionales a las propuestas del autor.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Héctor Libertella
Oswald de Andrade
Augusto de Campos
Avant-garde
Brazil

There are authors who understand the avant-garde as an artistic phenomenon of the early twentieth century, initiated in Europe and rapidly expanding. However, there are those who believe, like Héctor Libertella, that it is a trend that can be found throughout the history of the arts. Thus seen, the avant-garde would be part of a long process of linkages with respect to a “classicist” culture that, at the time of becoming decadent, allows its emergence. In this way, Libertella develops its own idea of the concept: a latent matrix, always available to artists, that coexists with the classic and the market norms, linked to a venture or personal project. In the following work we will analyze how it is that two Brazilian avant-garde traditions operate within libertellian poetics: on the one hand, modernism, especially its theory of anthropophagy proposed by Oswald de Andrade; on the other hand, the concrete poetry promoted by the Noigandres Group and Augusto de Campos. We will see that each one takes functional dyes to the author's proposals.

Recibido: 09/04/2018
Acentado: 18/08/2018



Desde Renato Poggioli –*Teoría del arte de vanguardia*, 1964–, pasando por Peter Bürger –*Teoría de la vanguardia*, 1974–, muchos autores han indagado acerca de las causas históricas, la función, los alcances, los logros y los fracasos que han tenido las vanguardias alrededor del mundo. Algunos de ellos reconocen que los movimientos vanguardistas fueron un fenómeno artístico particular de comienzos del siglo XX, que se iniciaron en Europa y se extendieron rápidamente al resto de los continentes. Sin embargo, hay quienes creen que la vanguardia es una tendencia que se encuentra en menor o mayor medida a lo largo de toda la historia de las artes, formando parte de un extenso proceso de encadenamientos con una cultura que podría llamarse “clasicista” o “hegemónica” y que, al momento de devenir en decadencia, permite el surgimiento de la vanguardia.

Esta corriente, así como la entiende Héctor Libertella, entra en discusión con muchas de las concesiones a las cuales los teóricos han llegado en torno a la vanguardia. El escritor polemiza, sobre todo, con Edoardo Sanguinetti, para quien en *Vanguardia, ideología y lenguaje* (1969) “*el arte ataca idealmente las reglas del consumo pero concretamente se vende en las ferias; el mercader pone precio e igual los productos en la operación económica; la vanguardia se esteriliza y entra en el museo*” (Libertella 2008: 26, las cursivas son suyas).¹ Por un lado, para el autor de *Nueva escritura* el término “vanguardia” no estaría ligado a lo avanzado para su época, sino a lo más antiguo, una revisión del pasado –en este sentido, el término correcto sería retaguardia–; por otro lado, la vanguardia no sería una empresa grupal, sino un trabajo relacionado con lo más íntimo del artista, un viaje introspectivo por el estilo y el sentido de la obra de arte que busca, pero no necesariamente consigue, un público consumidor. Por último, la vanguardia no sería aquello que se produce por fuera del mercado, sino lo que sobrevive dentro de este para saturarlo, minarlo y desestabilizarlo, en una época en la cual se ha convertido en el meridiano cultural (Stupía 2016: 190-1), de allí su condición diferida.

Por lo tanto, en su poética y en su sistema de pensamiento, Libertella desarrolla su propia idea de lo que es la vanguardia: una matriz latente, siempre disponible a los artistas, que convive con lo clásico y con las normas del mercado, y que se encuentra ligada a una empresa o proyecto personal, vinculada al éxito o al fracaso (Damiani 2016: 91-2). La vanguardia es, al fin y al cabo, un tipo de tradición, ya que implica una relectura y, como dice el autor, “*una tradición de lectura*” (2003: 28, las cursivas son suyas) que los artistas aprenden y aplican al operar sobre las obras de arte. En el siguiente trabajo analizaremos cómo es que dos tradiciones vanguardistas brasileñas operan dentro de la poética libertelliana: por un lado, el modernismo, en especial su teoría de la antropofagia propuesta por Oswald de Andrade en 1928 con la cual Libertella coincidirá con sus procedimientos de asimilación y reformulación; por otro lado, la poesía concreta impulsada por el Grupo Noigandres a partir de 1952, para quienes lo visual, lo sonoro y lo textual del poema se vuelve indisociable. Dado que Brasil forma parte del continente americano, creemos oportuno reconocer qué tradiciones son las que rescata el autor del país lusoparlante y cómo aparecen retratadas dentro de su hermenéutica.

¹ Otra pequeña referencia más con respecto al teórico aparece en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* para hablar sobre la extrañeza que se produce al trabajar sobre la lengua materna como si fuera ajena (Libertella 1990: 81-82). Posiblemente, Libertella se acercó a Sanguinetti durante su período como editor de Monte Ávila, que duró hasta 1979 y en el marco del cual publicó la primera edición de *Nueva Escritura*.

El concepto de vanguardia

En *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), uno de sus libros pioneros sobre teoría y crítica literaria, Libertella propone a la vanguardia, o la “nueva escritura”, como “los modos tácticos de empezar nombrando eso que parece *diferir* en el conjunto de las letras latinoamericanas” (2008: 14, la cursiva es suya). Esa diferencia –término con claras resonancias derridianas– está vinculada a directrices tanto espaciales como temporales: la vanguardia está fuera de tiempo, pero participa del presente, reescribe el pasado y prepara el terreno para el futuro; está fuera de lugar, pero forma parte de la red que traza el mercado a la vez que dibuja o delimita su propio campo de acción (Derrida 1994 [1968]: 43).² Pero, por sobre todas las cosas, esa diferencia se asocia con diferir el sentido de la obra de arte; postergarlo, pero permitiendo que el lector, e incluso el artista, intuyan su significado. La vanguardia implica una estrategia –de escritura, pero también de mercado– que asegure el rol de la obra de arte dentro de un sistema mayor del cual no estará aislado, sino que intervendrá activamente (Libertella 2008: 14). Es el ojo corrosivo que señala un vacío allí en donde se posiciona y denuncia la escritura de época, la moda, la colonización del sentido y la herencia imperial.

Lejos de toda utopía –“el arte por el arte”, “la confluencia entre arte y vida”–, lo que la vanguardia hace es “denunciar hábitos demasiado persistentes en la tradición cercana” (Libertella 2008: 24). Es por eso que la escritura, por más vanguardista que se la pueda considerar, es política en todos sus aspectos: es producto de una meditación previa, de un esfuerzo mental y comprometido del artista, y fruto del estudio y el trabajo sobre los materiales previos –la lectura, la tradición, la actualidad–. La lucha que emprenden las vanguardias en Latinoamérica gira necesariamente en torno al sentido de la obra de arte porque es allí en donde la colonización cultural se halla depositada (Libertella 2008: 25-26). Libertella insiste para esta época, como lo hizo Silviano Santiago en 1971, en que los sistemas de pensamiento europeos no son aplicables a la realidad latinoamericana, sino que debe seguir su propia relectura de la tradición, lejos de la imposición de los ideales de las grandes potencias –incluido Estados Unidos–.³ Para ello, la

² Además del de “diferencia”, autores como Silvana López (2013) y Esteban Prado (2016) destacan los usos derridianos en Libertella de otros conceptos tales como los de “rizoma” y “huella”. Para López, por ejemplo, “El concepto de huella, fundamental en el pensamiento derridiano, entendida como el (no) origen del sentido en general, el ‘espaciamento’ donde las diferencias entre los elementos ‘constituyen textos, cadenas y sistemas de huellas’, así como la concepción de que la diferencia inaudita entre lo que aparece y el aparecer es la condición de todas las otras diferencias, de todas las huellas, y *‘ella es ya una huella’* (Derrida 1971: 84) se diseminan en las operaciones de tematización de la reescritura libertelliana. Los textos exhiben, en el reescribir, la retención, el rastro, y el retardo de las huellas, haciendo aparecer ‘al otro como otro en lo mismo’ para que haya diferencias y se produzcan los sentidos” (2013: 5-6). Sin embargo, la cuestión de la letra diferida proviene más del campo literario nacional –de la mano de autores como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges– antes que de los teóricos franceses, a los cuales Libertella leyó asiduamente.

³ Silviano Santiago decía: “La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y de *pureza*: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso opresor, su signo de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias al movimiento de desvío de la norma, activo y destructivo, que transfigura los elementos acabados e inmutables que los europeos exportaban al Nuevo Mundo” (2000 [1971]: 67-8). Años después, Libertella agregaría: “Mediato/inmediato, ajeno/propio: un juego que a su vez permite valorar estratégicamente el falaz problema de las influencias en su punto de doble tensión, hacia el centro y la periferia. Fuera de tal geometría ya aparece como colonizada la típica transposición histórica: suponer que Latinoamérica esté obligada a ‘reproducir’ la experiencia

vanguardia encuentra dos salidas: o bien hace un uso barroco de los tres planos de la escritura literaria: la ficción, la crítica y la teoría; en ese uso yuxtapuesto y mixturado de tipologías textuales la vanguardia alcanza su punto álgido al configurar una ficción teórica autóctona sobre las bases de su propio pensamiento;⁴ o bien se disfraza bajo la túnica del caballo de Troya, incluyéndose en un campo convencional de posibles negocios, indiferente a las cuestiones financieras, pero apostando a la conquista de efectos a largo plazo (Kohan 2008: 9-10).

Por lo tanto, Libertella reconoce dos operaciones combinadas de la vanguardia: por un lado, se presenta como una escritura verosímil para “engordar” las listas del mercado; por el otro, configura a su público consumidor por medio del uso de una lengua hermética e impermeable al gusto extranjero.⁵ Así, el autor traza un recorrido histórico que va desde Sor Juana Inés de la Cruz, como autora bisagra para pensamiento latinoamericano, hasta la década de 1960, con una enumeración de escritores que se irá reactualizando con cada publicación.⁶ Esta preocupación por crear “un corpus de escritores vanguardistas” es una constante en los textos críticos y teóricos del autor, quien no deja de agrandar la fila de nombres en cada reescritura; sin embargo, como bien nota Rodríguez Monegal, el libro de 1977 debería cambiar su nombre al de *Nueva escritura en Hispanoamérica*, ya que “la literatura brasileña juega muy poco papel en sus lucubraciones. Hay, es cierto, una mención a Guimarães Rosa en la página 41, pero es una golondrina verdaderamente friolenta para justificar ningún verano” (1978: 36). Este comentario incisivo –tono predominante de las tres páginas que abarca la reseña– no deja de ser esclarecedor por dos motivos: en primer lugar, es cierto que Libertella dedica poco espacio a la literatura brasileña en sus reflexiones; pero, eso no implica que ocupe un lugar marginal –calificativo que en su obra debe ser interpretado como central–; en segundo lugar, a Libertella no le atrae tanto la nueva novela brasileña, sino la nueva poesía, razón por la cual, quizás, no habla de la situación de Brasil en al menos este libro.

Así, la poética libertelliana encuentra, al menos, dos influencias de las corrientes vanguardistas que han tenido lugar en el país limítrofe: una implícita, de la mano de Oswald de Andrade y su teoría sobre la antropofagia; otra explícita, por la afinidad con Augusto de Campos y la poesía concreta en general. Ambas, en menor o mayor medida, juegan un rol predominante en la obra del autor, ya que su empleo o mención justifican la inserción de Brasil dentro del sistema mercantil y estético de América Latina. Veamos ahora cómo funciona cada una en particular.

europea por un motivo de crecimiento armónico y sucesivo. Al mirarse a sí misma en una tradición y un espacio dados, la escritura continental disuelve todo respeto por las leyes diacrónicas y analógicas cuando se trata de juzgar el trabajo literario” (2008: 23).

⁴ La concepción barroca de la literatura será muy importante para el proyecto libertelliano: desde Góngora, pasando por Lezama Lima, y hasta llegar a Perlongher, tanto el barroco como el neobarroco y el neobarroso estarán presentes de una u otra forma asociados o ligados a la idea de la escritura o letra hermética. Para saber más sobre esta relación ver Prado (2016).

⁵ El hecho que demostró más claramente este aspecto fue la dificultad que encontró el traductor inglés Jeremy Munday para decodificar los juegos de palabras del relato “Nínive” aparecido por primera vez en *¡Cavernícolas!* al inglés. Para un desarrollo más profundo de la cuestión ver Munday (2010).

⁶ El árbol hermético –similar a un sauce llorón y a una catarata que decanta– aparece sistematizando aquellos nombres por primera vez en *Ensayos o pruebas* (Libertella 1990: 45) y años más tarde en *Las sagradas escrituras* (Libertella 1933: 71).

El modernismo brasileño

La Semana de Arte Moderno indica para la crítica el momento de consolidación de la vanguardia en Brasil. Este acontecimiento cultural que tuvo lugar en el teatro municipal de la ciudad de San Pablo entre el 11 y el 18 de febrero de 1922 simbolizó el inicio de aquello que se conocería bajo el nombre de modernismo brasileño. La adhesión y participación de figuras de renombre como Mario de Andrade, Víctor Brecheret, Anita Malfatti y Menotti del Picchia, entre otros, marcó la entrada de Brasil en la renovación de las artes que ya se venía dando en Europa y América años atrás. Sin embargo, el movimiento modernista haría una fuerte crítica con respecto a la relación unilateral de las inspiraciones e influencias desde el centro hacia la periferia tan arraigada hasta el siglo XX. En mayo de 1928, Oswald de Andrade escribió el “Manifiesto antropófago”, publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, que asentó definitivamente las bases de esta corriente y enarboló una bandera de guerra frente a sus enemigos.

El rescate de la figura del indígena, y en especial la del antropófago, es clave dentro del modernismo brasileño. La antropofagia, como práctica primitiva, deja de ser un simple acto de barbarie –canibalismo– para formar parte de un ritual con investiduras mágicas que consiste en devorar y asimilar al otro para adquirir sus fortalezas y virtudes. En las prácticas culturales, la antropofagia implica engullir la cultura de los colonizadores, no para repetirla, sino para incorporarla y reformularla hasta quedar irreconocible. De esta forma, el sistema de las influencias queda zanjado por medio de un acto de rebeldía: “Contra todos los catecismos [...]. Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que la estudie el señor Levy-Bruhl” (De Andrade 1981: 67-8). Al tomar conciencia de los procesos de colonización que se encontraban arraigados en América desde hace siglos, el antropófago puede reaccionar contra el imperialismo y aspirar al retorno de una Edad de Oro tan anhelada: “Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí [...]. Antes de que los portugueses descubrieran al Brasil, Brasil había descubierto la felicidad” (1981: 70-1).

El uso de metáforas intestinales y gastronómicas dentro de la tradición vanguardista argentina ya se hallaba registrado en la escritura de Oliverio Girondo,⁷ pero no es tan insistente como en Oswald. Esa “variedad de alternativas culinarias, y la capacidad asimiladora –digestiva– del poeta y lector”, tal como la destaca Jorge Schwartz (2002: 139), también se encuentra a la orden del día dentro de la poética libertelliana. Por ejemplo, Libertella compara el oficio del escritor con el del cocinero –procedimiento similar al que realiza Ricardo Piglia con la labor del crítico literario y el detective de los relatos policiales–. Según él, el autor emplea ingredientes provenientes de distintos trazos para crear un producto nuevo, en el cual pueden reconocerse los alimentos originales que se han convertido en una comida elaborada (Libertella 2008: 33). La voz del enemigo, del otro, no se pierde en ese proceso, sino que se transforma y se entremezcla con lo ajeno y lo íntimo (Libertella 1990: 89). O si no, más sanguinario todavía, consume sin discriminar la pluma de la que proviene la letra, para saciar su sed de escritura, por simple morbosidad textual (Libertella 2003: 22).

⁷ “[E]n nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla” (Girondo 2007: 25, las cursivas son suyas).

Esta tendencia responde a lo que Silvana López reconoce como el método omnívoro del metatexto dentro de la poética libertelliana, la cuarta categoría de la lectura luego de la teoría, la crítica y la ficción.⁸ El antropófago encuentra siempre su doble en el sistema de pensamiento libertelliano: ya sea como cavernícola –*Nueva escritura en Latinoamérica*, 1977; ¡*Cavernícolas!*, 1985–, loco, patógrafo –*Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, 1987–, mono rhesus –*El árbol de Saussure. Una utopía*, 2000–, vampiro –*La Librería Argentina*, 2003– o como verdadero aborigen –*El lugar que no está ahí*, 2006–, todos estos dobles del autor latinoamericano aparecen para recordar y reforzar la tarea del nuevo escritor: indagar sobre la propia identidad colectiva e individual, denunciar las marcas de la violencia imperial, rescatar la tradición y reescribirla bajo el propio estilo y adueñarse de la voz del enemigo para devolver el golpe de una buena vez.

La metafísica propuesta por Oswald de Andrade a lo largo de toda su carrera –que comienza con su “Manifiesto de poesía ‘Pau-Brasil’” (1924) y culmina con su “Crisis de la filosofía mesiánica” (1950)– no es tanto una filosofía como una sociología o una antropología. Sostiene que la humanidad se ha corrido de su sistema de organización original –el matriarcado– para suplantarlos por uno mucho más esclavista y opresor: el patriarcado.⁹ Esto se debió, según él, a que el hombre dejó de ser alimento para convertirse en esclavo de su captor. La solución que da para salir de este estado de represión es la del hombre natural tecnificado: un sujeto que, gracias a la industrialización y los avances de la tecnología, ya no precisa del trabajo pues las máquinas que él mismo ha construido trabajan la naturaleza por él; así, la ciencia pone en riesgo la hegemonía del mesianismo. De esta manera, el hombre puede dedicarse exclusivamente al ocio y a la reflexión, ejercicio central en su hermenéutica.¹⁰ Oswald aboga por el socialismo como doctrina política y económica; también por el comunismo, pero denigra lo que Lenin ha hecho en Rusia. Este aspecto netamente político no aparece de manera tan alusiva en *Libertella*: la escritura es política de por sí, por el hecho de implicar una decisión y una toma de postura, pero eso no exige que confronte directamente con un sistema establecido. Lo que sí puede destacarse es el hecho de que Oswald crea una tradición, una ficción sistematizada que le permite poner a prueba y justificar su teoría –

⁸ “El tocar los textos con el ojo y con la mano, revela la centralidad de la lectura para Libertella ahora desplazada a una cuarta dimensión que, motorizada por un método omnívoro, subvierte los compartimentos estancos de los lenguajes. Concebir el metatexto, como señala en otro momento del artículo, como el elemento ‘corruptor de una sabiduría convencional’ y como ‘el agente des-centrador de esa omnipotencia’, perturba el rigor de la teoría, desvía el camino de la crítica y disloca la ficción, colocando a Libertella y su literatura en una posición que crispa y desarticula esos espacios” (López 2016: 56).

⁹ En resumen, para Oswald el patriarcado posee todas las características invertidas del matriarcado, el cual sería un sistema de organización social sin división de clases, en donde el hijo sería criado por derecho materno –separación de los conceptos de “amor” y “procreación”–, la propiedad del suelo sería común a todos los individuos y la presencia del Estado sería prescindible. Desde su óptica, el comunismo sería el sistema político, económico y social moderno que puede convertirse en el retorno a un nuevo tipo de matriarcado.

¹⁰ “Sacerdocio quiere decir ‘ocio consagrado a los dioses’. El ocio no es pecado que, hipócritamente, se señala como la madre de todos los vicios. Por el contrario, Aristóteles atribuyó el progreso de las ciencias, en Egipto, al ocio concedido a los científicos, pensadores y estudiosos. A palabra ‘ocio’ en griego es *sxolé*, de la cual se deriva la palabra ‘escuela’. De modo que, dentro de la sociedad antigua, podemos fácilmente distinguir a los ociosos como los hombres que escapaban al trabajo manual para dedicarse a la especulación y a las conquistas del espíritu.” “En el fondo de todas las religiones, como de todas las demagogias, está, pues, el ocio. El hombre acepta el trabajo para conquistar el ocio. Y hoy, cuando a través de la técnica y el progreso social y político alcanzamos la era en que, como diría Aristóteles, ‘los husos trabajan solos’ el hombre deja su condición de esclavo y entra de nuevo en el umbral de la Edad del Ocio. Se trata del anuncio de otro Matriarcado” (De Andrade 1981: 181).

también inventada—. Esta combinación entre ficción y teoría o crítica lírica se encuentra pautada y avalada por Libertella en *Ensayos y pruebas* (1990: 90-92), en un primer momento, y más tarde en *Las sagradas escrituras* (1993: 7-29).

Tanto el “Manifiesto de poesía ‘Pau-Brasil’” como el “Manifiesto antropófago” se postulan contra el naturalismo, por un lado, y cierto romanticismo nacionalista –cuya figura predominante es la del “buen salvaje”–, por el otro.¹¹ El uso y la reflexión en torno a autores extranjeros es constante en su poética, pero no para copiarlos o imitarlos –arte mimético–, sino para criticarlos y reordenarlos en un nuevo sistema de pensamiento. Allí se propone una revolución no sólo artística, sino en todos los aspectos sociales, en detrimento del imperialismo y la Iglesia. Libertella también destaca este aspecto a nivel nacional y continental. En la catarata de las tradiciones americanas ilustrada en múltiples libros como *Ensayos o pruebas*, da cuenta de dos tradiciones –una cabalística y otra hermética– gestadas durante el Renacimiento, las cuales decantan en el Barroco o el Arte de la Contra Reforma, cuyo máximo exponente es Góngora, y desde allí se traspa a América para crear una poesía novohispana. En Argentina, por otra parte, la tendencia a las lecturas extranjeras data desde la generación del 37; Libertella ve esta tensión entre lo autóctono y lo ajeno como una consecuencia del modelo de nación sobre el cual se construyó el país (Libertella 2003: 55 y 85-86). Su propia obra está atestada de referencias a teóricos postestructuralistas que aparecen de forma estratégica, productivos dentro de la ficción teórica que él crea, para discutir y minar los sentidos de la obra de arte. Frente a la imposibilidad de escapar de la cita, lo mejor es explicitarla para darle otra función dentro de una nueva enunciación.

Para Oswald, los pueblos originarios ya tenían herramientas de gobierno y organización, sólo que les fueron suplantados: “Teníamos la justicia, codificación de la venganza. La ciencia codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en tótem (...). Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro” (1981: 69). Se plantea una necesidad de volver a una Edad Dorada, pero también a un crecimiento tecnológico. Es el hombre el que crea el universo –tesis metafísica–: “Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación *yo* parte del *Cosmos* al axioma *Cosmos* parte del *yo*. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia” (1981: 69). El arte busca renovar la experiencia personal. Se busca crear una expresión artística pura que no esté supeditada al pensamiento europeo ni a los academicismos, a fórmulas, profesionalismos del artista ni las leyes del mercado; con ojos libres de prejuicios y estructuras preconcebidas; pero autóctono: “Contra las historias del hombre que empiezan en el Cabo Finisterra. El mundo no datado. No rubricado. Sin Napoleón. Sin César” (1981: 70).

Este mismo objetivo se propone Libertella por medio de dos procedimientos: por una parte, el uso de un vocabulario y una sintaxis arcaizante; por la otra, el vaciamiento del significado del signo lingüístico, la letra hermética, el puro significante. Ambas técnicas buscan devolver cierta condición pre-histórica a la escritura o, si se quiere, pre-verbal, una imitación del vagido del infante. Devolver la materialidad a la palabra permite indagar acerca de los orígenes de la lengua y, por lo

¹¹ “La ‘Antropofagia’ oswaldiana [...] es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal elaborado no a partir de las perspectiva sumisa y reconciliada del ‘buen salvaje’ (idealizado bajo el modelo de las virtudes europeas en el Romanticismo brasileño de tipo nativista, en Gonçalves Dias y José de Alencar, por ejemplo), sino según el punto de vista insolente del ‘mal salvaje’, devorador de hombres blancos, antropófago. No involucra una sumisión (una catequesis), sino una transculturación; o mejor aún, una ‘transvaloración’: una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), que sea capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción” (De Campos 2000: 3-4).

tanto, de la identidad. Y esa tendencia, esa propulsión hacia la génesis misma del signo se logra sólo por medio de la antropofagia: “Encontré en ese Coloquio, cómo llamarla, una especie de unión hacia los antepasados, una suerte de siesta tendida a la sombra de ellos, la rutina casi antropofágica de querer ‘comerles’ su estilo, su persona, su genio” (Libertella 2003: 28).

Como hemos visto hasta ahora, la antropofagia es empleada a los fines libertellianos para criticar e invertir sistemas hegemónicos de pensamiento establecidos. Además, si bien el contenido de sus textos no es político como sí lo es el de Oswald de Andrade, los cruces entre ficción, teoría y crítica se hallan a tono con los que realiza el escritor brasileño.

La poesía concreta

Esta vertiente de la poesía tiene la particularidad de contar con una fundación simultánea: mientras que el poeta boliviano Eugen Gomringer la daba a conocer en Alemania y el resto de Europa, el Grupo Noigandres, integrado por Haroldo y Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo y José Lino Grünwald, formalizaba esta tendencia en San Pablo en la década de 1950. El grupo contó con una publicación que duró diez años y su legado continúa vivo en lo que se considera la poesía digital.

Como sostiene Jorge Santiago Perednik, la poesía concreta se postula en contra de toda una tradición dominante hasta el siglo XIX. En oposición a una poesía “abstracta”, que se concentra más en lo que dice el poema, la poesía concreta explora la esencia de la poesía, su materialidad, su presencia, para producir a partir de ella su significación.¹² Para realizar este proyecto cuenta con las posibilidades que le ofrece su materia gráfica y fónica, ambas vinculadas a los sentidos de la vista y el oído respectivamente. Los horizontes del poema concreto son, justamente, la obra plástica y la composición musical, lo cual vuelve difusos sus límites con las distintas ramas del arte. Este tipo de producciones elimina el verso como unidad de composición; esto permite buscar otras medidas o disposiciones de significación entre los materiales para crear “un área lingüística específica – ‘verbivocovisual’–” que participe del “fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad/de la comunicación verbal y no verbal, con el detalle de que se trata/de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no/de la usual comunicación de mensajes” (De Campos *et al.* 1982: 127). Dicho fenómeno permite el libre juego de tres dimensiones: la gráfico-espacial, la acústico-oral y la semántica.

Augusto de Campos aparece como un habitante del ghetto descrito en *El árbol de Saussure*. Se lo puede encontrar pintando las blancas paredes del baño del bar al cual asisten los parroquianos. Ese gesto reproduce una práctica ancestral: la del hombre primitivo –otra vez el cavernícola– que traza o colorea las paredes de su refugio con visiones de su realidad. Ese arte rupestre revestido de poderes mítico-mágicos perdura en la poesía concreta de Augusto de Campos, una poesía más acá del neandertal y del troglodita, del bárbaro y del analfabeto. La poesía concreta devuelve la materialidad a la palabra porque implica violentar la página/pared para que el ojo curioso –sepa o no leer– se pose sobre la letra/imagen (Libertella 2000: 49). El hecho de que

¹² “El poema es una cosa material, tiene un cuerpo formado con elementos fónicos, gráficos, etc., que bajo ningún punto de vista pueden ser considerados neutros a los efectos de la significación. La tradición occidental reprime esta realidad; juega a abstraer lo que el poema es y a ver tan sólo lo que el poema dice, y únicamente relaciona el concepto de poesía con este último aspecto” (Perednik 1982: 1-2).

De Campos sea miembro del *ghetto* demuestra su condición de contemporáneo con respecto a Libertella: para el autor argentino, el *ghetto* era el espacio en el cual los interesados en literatura, aquello que a nadie más parecía poder interesarle, se reunían y confluían.¹³

Libertella fomenta la escritura concreta en sus libros. Por un lado, en el uso de dibujos realizados en coautoría con Eduardo Stupía: este es el caso de la jeringa que aparece en *La arquitectura del fantasma* (2006: 69) acompañada de un texto que no aparecía anteriormente (*Ensayos o pruebas*, 1990: 105) o la oreja derecha (2006: 95); por el otro, en el injerto de obras de otros autores de su preferencia: así ocurre en *El lugar que no está ahí* con un fragmento del poemario *aA.Momento de simetría* (2005) de Arturo Carrera (2006: 47) o una intervención artística de Mirtha Dermisache dedicada a Libertella en *La arquitectura del fantasma* (2006: 70). El poema concreto en la práctica Libertelliana es un agente que interrumpe la discursividad de la prosa para extrañar el sentido de aquello que se venía diciendo. A veces literaliza la metáfora, como el árbol vanguardista de *Ensayos y pruebas* (1990: 45) que reaparece en *Las sagradas escrituras* (1993: 71); otras, participa de la ficción, como el acróstico injertado en *La Librería Argentina* (2003: 87) o la canción en lenguaje musical de *El lugar que no está ahí* (2006: 13-14); también es una manera de ejemplificar o duplicar lo dicho allí en donde las palabras no alcanzan, como las relaciones entre autores latinoamericanos agrupados como estrellas (1993: 199) o la reproducción del fraseo del Polaco Goyeneche transcrito en *Las sagradas escrituras* (1993: 229). Incluso sus originales devuelven cierta materialidad, cierta condición artesanal al objeto libro, que se ha perdido con el triunfo de la imprenta y ha retornado en parte gracias al trabajo de editores y diseñadores gráficos para “generar el efecto de una especie de vaciamiento semántico, que no permitiera otra cosa que la percepción material del fenómeno y no un anclaje demasiado confiable en la estructuración lógica de significado y significante” (Stupía 2016: 188).¹⁴

Libertella promulga que no hace falta ser un experto en literatura para apreciar los poemas de De Campos. Más aún, él promueve la lectura imbécil, la de “Alguien que, por esa suerte de desgracia de la naturaleza, sólo puede leer en el instante emblemático de un niño no tocado por la obligatoriedad de la letra” (2000: 50). Lejos de ser un insulto, este método de lectura corre con la ventaja de desplazar “toda una historia de la literatura” (*ibid.*), de relegar siglos de sentidos impuestos, de lecturas heredadas y de relaciones discursivas. El hombre que no profesa la lectura reconoce en la letra un dibujo, ya no una unidad verbal de sentido; y para él la palabra sólo significa algo en tanto trazo, no como signo lingüístico. Como afirma José Bergamín, “el estado poético es un estado de añoranza infantil o popular: de añoranza del analfabetismo; porque es una añoranza paradisíaca del estado del hombre puro” (2005: 70). De allí que Libertella reconozca a Augusto de

¹³ Además de esta condición de vecindad temporal y sensibilidad latinoamericana, tanto Libertella como Augusto comparten recorridos de lecturas similares: ambos se acercaron rápidamente a Lezama Lima, Octavio Paz y Severo Sarduy, lo cual les permitió formular hipótesis sólidas en torno al barroco. Sin embargo, fue Haroldo de Campos quien enarboló con más vehemencia cierta postura crítica y defensora del barroco en Brasil. Para saber más sobre este aspecto consultar Cámara (2014).

¹⁴ “Allí (en el corpus Libertella), el objeto libro es una condensación que se congela arbitrariamente dentro de unos límites escasamente formales para disimular su inminente volatilidad, su condición de texto fatalmente físico que sin embargo siempre está sujeto a mudanza, no sólo en cuanto a la relación del autor con su escritura sino en cuanto a la instalación de esos textos en el mundo” (Stupía 2016: 181).

Campos como un parroquiano más del *ghetto* y un poeta más entre los nombres que conforman su corpus hermético: su poesía bordea los límites de lo inefable, lo no dicho e indecible.¹⁵

En *Infancia e historia* (2004), Giorgio Agamben analiza y desarticula la definición cartesiana de sujeto: “Estamos acostumbrados a representarnos al sujeto como una realidad psíquica sustancial, como una conciencia en cuanto lugar de procesos psíquicos. Y olvidamos que, en el momento de su aparición, el carácter ‘psíquico’ y sustancial del nuevo sujeto no era algo obvio” (2007: 22). El sujeto cartesiano –“Yo”, “Ego”– no es más que un ente puramente lingüístico-funcional, cuya existencia y pervivencia coinciden con el instante de su enunciación. El sujeto “real” que produce enunciados es, más bien, impalpable e insustancial. Así lo entiende a su vez Libertella, para quien la idea de “yo” está compuesta por una copulación –y– y por una disyunción –o–, lo cual denota el carácter ambivalente de cada sujeto (2000: 45). Y es justamente ese carácter ambivalente, inconsistente entre la identidad y la entidad (2000: 31), lo que vuelve a la poesía concreta tan atractiva: poesía e imagen, obra textual y obra pictórica. Al desestabilizar el sentido de la obra de arte, se desestabiliza la experiencia y, por ende, la confianza del sujeto en su condición como individuo.¹⁶

El poema que Libertella escoge para sintetizar la obra de Augusto de Campos es “Tudo está dito” y aparece en la página 51 de *El árbol de Saussure*.

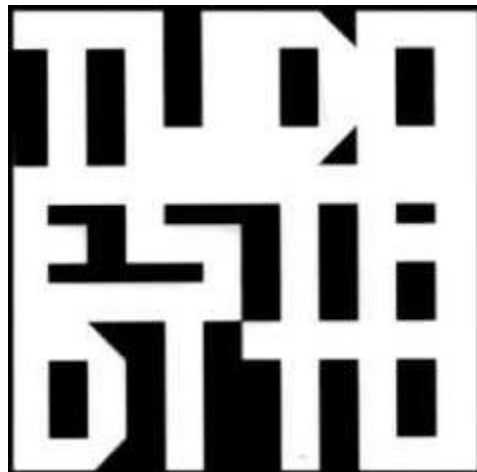


Figura I: Augusto de Campos. 1974. *Tudo está dito* [fragmento]

¹⁵ Lo inefable, concepto que está estrechamente relacionado con las experiencias místicas, es definido por Gershom Scholem como una paradoja: “¿cómo pueden expresar las palabras una experiencia para la cual no existe un símil adecuado en el mundo finito del hombre?” (1993: 24). Lo inefable es aquello indescriptible e intransferible ya que no existen palabras adecuadas para reproducir verbalmente dicha experiencia. Para Giorgio Agamben, “*Lo inefable es en realidad infancia*. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; por el contrario, es el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad” (2007: 71, las cursivas son suyas). La poesía actúa, entonces, en contra de ese compromiso y busca aproximarse a una noción y una explicación de la infancia que suplante a la consensuada.

¹⁶ “El hombre se constituye como sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje. La subjetividad no es más que la capacidad del locutor de situarse como un *ego*, que de ninguna manera puede definirse mediante un sentimiento mudo de ser uno mismo que cada cual tendría, ni mediante la remisión a alguna experiencia psíquica inefable del *ego*, sino solamente por la trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible” (Agamben 2007: 61, las cursivas son suyas).

En él, la escritura no son las letras, sino el negro que contornea la grafía formando la frase “tudo esta dito” –frase, por demás, con claras reminiscencias macedonianas–. Como en la metáfora del pescador y la red (2000: 20-1), la literatura es ese fantasma siempre un poco ilegible que se escabulle entre las líneas del mercado; su ser no está en aquél 1.5 por ciento de red, sino en aquél otro 98.5 por ciento de huecos y agujeros. El significado en el poema de De Campos es brindado por el blanco de la página, que sólo tiene sentido por el trazo de las figuras negras –en el sentido geométrico del término– dispuestas estratégicamente. El poeta concreto explora y explota la materialidad de la hoja como el escultor al mármol para alcanzar ese vaciamiento del sentido; vuelve constantemente “a roer en fino su propio hueso, a alimentarse de la radiografía de sus propias costillas –como si fueran viejas reseca tablillas asirias–” (Libertella 2000: 51).¹⁷

La poesía concreta es, como las puestas en escena de Jorge Bonino o los diarios de Mirtha Dermisache, un objeto para ser visto, no para ser interpretado: “leer es acomodar los blancos al ojo. Y concreto es el objeto: excluye cuanto puede serle ajeno o accesorio, y se hace un cuerpo presente que expulsa cualquier comentario sobre él” (*ibid.*). La interpretación se vuelve, de esta manera, ajena y extraña a la obra de arte que está allí, como un grafiti en el baño de un bar, para ser vista, para entretener o ejercitar los glóbulos oculares, mientras se hace otra cosa: “Augusto de Campos dispara pequeños poemas al vacío” (Libertella 2000: 66). En ese enigmático acto de la lectura analfabeta, de mirar-porque-sí algo que entretiene, sirve de pasatiempo y está libre de cualquier mandato de interpretación, se halla el enigmático secreto de la poesía.¹⁸

En una era en donde la palabra que comunica se impone frente al resto, en donde el mercado está gobernado y gobierna la transmisión clara y unívoca de información, la letra hermética y la poesía concreta se presentan como parte de la resistencia. Libertella y De Campos comparten esta índole artesanal y esta relación material con sus textos.

¹⁷ Dice Agamben: “Cada obra escrita puede ser considerada como el prólogo (o más bien como la tablilla perdida) de una obra jamás escrita y que permanece necesariamente así, puesto que, con respecto a ésta, las obras sucesivas (a su vez preludios o moldes de otras obras ausentes) no representan más que estacas o máscaras mortuorias. La obra ausente, que no puede ser exactamente situada dentro de una cronología, se transforma así en las obras escritas como *prolegomena* o *paralipomena* de un texto inexistente o, en general, como *parerga* que encuentra su sentido verdadero sólo al lado de un *ergon* ilegible” (2007: 213, las cursivas son suyas). Libertella fue un asiduo lector de Agamben, y esto se ve en *El árbol de Saussure*, sobre todo en el capítulo final titulado “El futuro ya fue” (2000: 97-100) donde cita *La comunità che viene* (1990). Esteban Prado dedica parte de su tesis a esclarecer los vínculos entre Agamben y Libertella (Prado 2016: 183-233).

¹⁸ “El secreto hermético del analfabetismo es un secreto luminoso y profundo, y es también un secreto a voces [...]. La poesía [...] es siempre un enigma: una enigmática verdad, la más pura. En las albas del pensamiento imaginativo, del pensamiento hermético, se encuentra espiritualmente la verdad, la luz y la vida” (Bergamín 2005: 73).

Conclusión

La valoración de la tradición como algo móvil, disperso, abarcativo y maleable es uno de los ejes más recurrentes dentro de la obra de Héctor Libertella. Es por ello que, dentro de una tradición vanguardista latinoamericana, es clave discernir cuál es el papel que cada país desempeña. Como sostiene Stupía, “La actitud de vanguardia de Libertella es una actitud de revisión constante de límites, inclusive en cuanto a lo que es la literatura para las vanguardias, sin postularse a ningún cargo vanguardista ni el gesto olímpico de pretender instalar un modo vanguardista particular de ruptura” (2016: 191). Brasil, a pesar de su familiaridad y cercanía territorial e histórica, ha sido desplazado por las diferencias lingüísticas en más de una ocasión; pero no por ello deja de jugar un rol predominante dentro de las corrientes artísticas de América Latina. Libertella supo rendir honor a dos grandes tradiciones que han tenido lugar en este país e incorporarlo a su proyecto de escritura y visión continental.

La antropofagia encuentra afinidad con su escritura agresiva y consumidora, su gusto por lo antiguo, su lucha por la autonomía desde diferentes planos y la búsqueda –si la hay– de una identidad. Gracias a esta práctica omnívora, mucho se le es permitido al escritor, quien dispone de infinidad de materiales para confeccionar su texto. El resultado es una obra cuyo centro se encuentra en cualquier lado y cuya inspiración no puede rastrearse del todo, porque se alimenta de múltiples aristas y despierta infinidad de efectos en el lector.

La poesía concreta comparte su estimación por la materialidad de la palabra, su extrema utilización de los géneros y las herramientas disponibles para la escritura y su vaciamiento y recuperación de otros tipos de sentidos. No solo remite a un período prehistórico, en el cual no existía el lenguaje como nosotros lo empleamos, sino que también apunta hacia un futuro utópico en el cual el hombre ya no precisa de él para comunicarse, en el cual ha roto la jaula que lo limita y lo determina.

Libertella recobra ambas tradiciones dentro de su poética como armas que emplea en la lucha contra el mercado, la moda y la predominancia del sentido en la obra de arte; al hacerlas suyas, no sólo les devuelve cierta incidencia en la actualidad, sino que justifica su propio accionar y condimenta su escritura con una herencia más. Puede que donde diga Oswald resuene Gironde, y donde diga Augusto, Mallarmé; pero los nombres son operaciones combinatorias que pueden estar ahí o recortarse, pero que siempre vuelven como un eco que no acaba de extinguirse.

DIEGO HERNÁN ROSAIN (Argentina, 1991) es Licenciado y Profesor Normal y Superior en Letras por la UBA. Es miembro de la Red Iberoamericana de Investigadores en Animé y Manga (RIIAM). Ha publicado artículos como “El lugar que estaba ahí: continuación de la poética macedoniana en el corpus Libertella” en *Exlibris* y “Cambios de paradigma: Macedonio Fernández o la confluencia entre filosofía y literatura” en *Trazos*.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BERGAMÍN, José. 2005. “La decadencia del analfabetismo”. En *Obra esencial*. Madrid: Turner, pp. 61-94.
- CÁMARA, Mario. 2014. “Haroldo de Campos”. *CHUY. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*. N° 1, 182-196.
- DAMIANI, Marcelo. 2016. “El efecto H”. En López, Silvana (ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 89-96.
- DE ANDRADE, Oswald. 1981. *Obra escogida*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- DE CAMPOS, Augusto *et al.* 1982. “Plan piloto para la poesía concreta”. En Lafforgue, Jorge (dir.), *Poesía concreta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 125-129.
- DE CAMPOS, Haroldo. 2000. “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”. En *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno, pp. 1-23.
- DERRIDA, Jacques. 1994 [1968]. “La Différance”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 39-62.
- GIRONDO, Oliverio. 2007 [1922]. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Buenos Aires: Losada.
- KOHAN, Martín. 2008. “Prólogo”. En Libertella, Héctor, *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 7-11.
- LIBERTELLA, Héctor. 1990. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- _____. 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. 2000. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. 2003. *La Librería Argentina*. Córdoba: Alción.
- _____. 2006a. *El lugar que no está ahí*. Buenos Aires: Losada.
- _____. 2006b. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- _____. 2008 [1977]. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El Andariego.
- LÓPEZ, Silvana. 2013. “La letra-heroína. Héctor Libertella y la escritura del desvío”. En *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. En línea: <http://www.celarg.org/int/arch_public/lopez_silvanacc.pdf> [Consulta: 14 de julio de 2018].
- _____. 2016. “En la huella y el rastro de un hiperbóreo”. En López, Silvana (ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 55-63.
- MUNDAY, Jeremy. 2010. “Hacerse un sitio al pie: Cuando el juego de palabras se vuelve esencial”. En Damiani, Marcelo (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 75-87.
- PRADO, Esteban. 2016. *La construcción de una literatura diferente en la trayectoria literaria (1968-2006) de Héctor Libertella*. Buenos Aires: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1978. “Nueva escritura latinoamericana de Héctor Libertella”. *Vuelta*. N° 15, 36-38.
- SANGUINETI, Edoardo. 1969. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Caracas: Monte Ávila.

- SANTIAGO, Silvano. 2000 [1971]. “El entrelugar del discurso latinoamericano”. En Amante, Adriana y Florencia Garramuño (comps. y trads.), *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, pp. 61-77.
- SCHOLEM, Gershom. 1993. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SCHWARTZ, Jorge. 2002. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo.
- STUPIÁ, Eduardo. 2016. “El género Libertella”. En López, Silvana (ed.), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 181-192.