

Vanguardia, Barroco, Antropofagia

Juan José Mendoza*

Resumen

El presente ensayo se propone como una especulación teórica en torno a algunas de las posibles conexiones de la pos-vanguardia argentina de los años 70 con las tradiciones de la antropofagia brasileña y del barroco novo-hispano. A partir de la identificación de posibles "afinidades teóricas" (entre nociones como "transculturación" (Rama), "antropofagia" (Andrade), "secuestro del barroco" (De Campos)), el ensayo procura servir de base para una lectura de la excéntrica revista *Literal* (Buenos Aires, 1973-1977) por fuera del telquelismo francés y de la tradición literaria argentina. A partir de ello se intenta pensar en el barroco y en la antropofagia como otras de las posibles líneas de tiro que ayudan a comprender otra dimensión de las vanguardias del arte latinoamericano en general y de la vanguardia literaria rioplatense en particular.

Palabras claves

Antropofagia. Barroco. Vanguardia. *Literal*.

Transculturación & antropofagia

Como se sabe, las vanguardias adoptan en la Argentina la forma de una modernización político-crítico-literaria antes que la sola internalización de la *avant-garde* que embarga a los procesos artísticos europeos. De un modo distinto – más profundo todavía– ha sucedido en Brasil, donde la "identidad artística" llegó a desarrollarse como "diferencia" respecto de las modernidades centrales.¹ No se trató allí de una "modernización" en particular sino de múltiples modernidades en tensión con diferentes formas de "regionalismos". La vanguardia paulista en particular (Mario de Andrade, Buarque de Holanda, Paulo Prado, entre otros) y el movimiento antropófago, tal como el mismo puede ser concebido desde Oswald de Andrade, llegaron a promulgarse como una producción enmarcada en la subversión y el "desvío"

* Crítico e investigador de la Universidad de Buenos Aires y del CONICET.

¹ Así mismo en Perú, donde Carlos Mariátegui, mediante sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), abogará por lo que Ángel Rama caracteriza como otra de las fuerzas ideológicas que operó en la literatura latinoamericana de la época y que reconoce como "literatura social indigenista". En ese *modus mariateguiano*, singular caso ocupa para Rama la publicación de *El tungsteno* de César Vallejo (1931), que inaugura el gran "período beligerante que corresponde a la 'década rosada' del antifascismo universal" (RAMA, 1982, pp. 24-25). Será esa la década que también coincidirá con el advenimiento antifascista de "los acéfalos" en París.

de la modernidad europea. A su manera, ella también podría ser vislumbrada desde lo que Ángel Rama llamó "transculturación". Lo "experimental" presente en las vanguardias brasileñas será asimismo controversial para las tesis freyreanas del luso-tropicalismo que combatirá muy especialmente producciones como las de Mário de Andrade. Pero el "regionalismo" –con su *Manifiesto Regionalista* redactado por Gilberto Freyre en 1926–, también será el correlato de una experiencia foránea y estará orientado desde la antropología de Franz Boas. Como procurará Ángel Rama, tanto la vanguardia como el "regionalismo" se impondrán de diverso modo en Brasil como formas de responder al problema de la urbanización de los recursos literarios, pero será la antropofagia una forma de transculturación mucho más radical:

[...] las técnicas narrativas de la novela social eran muy simples, opuestas a las del regionalismo como a las del fantástico aunque menos a las del realismo-crítico, porque traducían diversas perspectivas sectoriales, de clases o grupos o vanguardias, que habían entrado en una pugna que la crisis económica habría de agudizar. (RAMA, 1982, p. 25)

A partir de estas controversias Rama analiza la historia de la literatura latinoamericana en los términos de una tensión entre modernidad y regionalismo y, en ese plan, la transculturación aparece como un proceso que se intensifica a partir de los años '30. Esta transculturación encuentra asimismo su génesis en una solución intermedia de las diatribas entre, precisamente, las modernizaciones y los localismos:

[...] echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado. (RAMA, 1982, p. 29)

Asimismo, contraria a esta diatriba entre luso-tropicalismo y vanguardia que enfrentará a Gilberto Freyre con Mário de Andrade, por su lado Gilda de Mello e Souza se propondrá leer *Mancunáima* (1928) sosteniendo:

[...] la hipótesis de una doble fuente que simbólicamente expresaría un verso del poeta ("Soy un Tupí tañendo el laúd") para comprender la obra: "el interés del libro resulta así, en gran medida, de su 'adhesión simultánea a términos enteramente heterogéneos' o, mejor, a un curioso juego satírico que oscila sin cesar entre la adopción del modelo europeo y la valoración de la diferencia nacional" (RAMA, 1982, p. 29)

Así la "transculturación" se impone como una estrategia contra la "aculturación".² Del mismo modo se puede concebir la antropofagia de Oswald de Andrade: "Tupi, or not tupi, that is the question". En esta «tupinización shakespeariana», lo antropófago emerge como una forma de disolución de las diferencias o, mejor, como una forma *hinterland* de asimilación de lo extraño: "E

² Esto mismo es lo que llevará a Rama a pensar como verdaderas soluciones vanguardistas no precisamente obras autodefinidas de ese modo sino producciones como las de César Vallejo o Juan Rulfo (y, muy especialmente en su trabajo, la obra de José María Arguedas).

nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental." El "Manifiesto antropófago" se posiciona como un palimpsesto iberoamericano: basta ver la cantidad de referencias que conviven en ese texto para advertirlo. Pero no sólo ello: lo antropófago también se impone como un modo de invertir la importación transformándola en una exportación diferencial: "Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem."³ El par importación/exportación es suplantado por la noción de "préstamo": una política que actúa como nueva forma de la "distribución". Este sentido de lo antropófago también adopta la fisonomía de un tránsito: "As migrações", "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros", "Desvia-se e transfere-se" – escribe Oswald de Andrade en su manifiesto– van minando los sentidos de una ley que encuentra en el periplo y la metamorfosis su forma.

El barroco antropófago [una conjetura]

Si, como sostiene Sarduy, la antítesis es la figura central del barroco, el barroco es entonces susceptible de ser pensado en términos estructurales. Positivo/negativo, potencia/acto son, en efecto, algunos de los pares que se podrían establecer en un sistema de valencias puras. Si el barroco americano, en términos de oposición, puede ser concebido desde Lezama Lima como un "arte de la contraconquista", Haroldo de Campos apunta que ya ello también desde Oswald de Andrade puede concebirse como parte de la "devoración antropófaga":

[...] comparen el elogio del barroco, como estilo utópico, estilo de los descubrimientos que rescataron a Europa de su egocentrismo ptolomaico (elogio hecho por el "antropófago" Oswald de Andrade), con el del cubano Lezama Lima. El autor de *Paradiso* proponía leer la historia como una sucesión de eras imaginarias, repensables por una memoria espermática, apta para establecer conexiones sorprendentes, regidas por una causalidad retrospectiva o analógica. Para Lezama, el Barroco iberoamericano es un arte de la contraconquista, un estilo pleno, que él define corrosivamente como una gran lepra creadora (en oposición a un barroco europeo ya degenerado, en el cual él ve acumulación sin tensión). (DE CAMPOS, 1989, p. 175).

Haroldo pergeña una suerte de teoría de la importación: describe a esa historia de la vernaculización o "secuestro del barroco" como *recepción y maquinación "plagiotrópica" de las trayectorias oblicuas y de las derivaciones discontinuas*.⁴ *Concurrencia de diversidad y pluralidad de los "tempi"* es como asimismo llama a la descompensación de los relojes que embarga a los flujos transatlánticos. "Asimilación",

³ América como una gran poseedora de bienes de exportación: desde los intercambios que se narran en el diario de Colón (*bonetes colorados por papagayos y hilos de algodón*); o el saqueo del cerro de Potosí que da origen a la fórmula "vale un Perú"... la nómina sería extensa, y nunca rigurosa.

⁴ Haroldo de Campos ha pensado "la cuestión del origen" como "un problema instigador de la historiografía" latinoamericana y en relación con la perspectiva derridiana de la deconstrucción. Esta consideración teórica, susceptible de comprenderse en términos constelares (tal como de algún modo se procura aquí), es particularmente fecunda para guiar la comprensión de ese campo historiográfico de la literatura argentina en relación con lo latinoamericano y lo barroco.

“fusión”, “armonización de contrarios” son también adjetivaciones que abonan el campo semántico de este secuestro vernaculizador. Es en este interregno historiográfico en el que también puede comprenderse la vocación *eversiva* con lo foráneo en experiencias rioplatenses como la de la revista *Literal* en los años '70.

La “cuestión del origen” repone la pista de este hilo *past*⁵ que el siglo XX pretendería retomar e, incluso, vitaliza la pregunta por los propios orígenes del barroco. Haroldo sitúa la “cuestión del origen” del barroco novohispano en Gregório de Mattos, Sor Juana, Juan del Valle y Caviedes, Hernando Domínguez Camargo. Ya antes señala que el manierismo de Luís Vaz de Camões es precursor del barroco de Góngora y de Quevedo. Así, al origen hispano del barroco americano le añade el origen lusitano del barroco español.⁶ Al mismo tiempo va a proponer estirada hasta el siglo XX la acción duradera de ese movimiento. Pero esa acción duradera habría acaecido en las sombras, de manera subterránea; se habría desplazado en la nubosidad de la marca de agua que define la ilegibilidad barroca. Habría, antes que un *horror vacui*, un horror a lo barroco. De ello da testimonio la negación que al barroco le brindan los neoclasicistas españoles del XVIII (la poética de Luzán es el gran testimonio hispano de ese proceso) y los sucesivos proyectos importadores del “iluminismo modernizador” que se imponen a partir de la expulsión de la compañía jesuítica en América Latina. Haroldo de Campos permite inferir este desplazamiento del barroco como génesis de la puesta en duda de la existencia de Gregorio de Mattos (Gregorio de Mattos pareció no haber existido durante siglos para la historiografía literaria lusitana y brasileña). Estas “negaciones” del barroco –o, más precisamente, de “lo barroco”– ponen un vacío allí donde el barroco había querido erigir un monumento al exceso. Deleuze también da cuenta de estas negaciones “reductoras” de lo barroco:

Los mejores inventores del Barroco, los mejores comentaristas, han dudado sobre la consistencia de la noción, espantados por la extensión arbitraria que corría el riesgo de adquirir a pesar suyo. Asistimos, entonces, a una restricción del Barroco a un solo género (la arquitectura), o bien a una determinación de los períodos y de los lugares cada vez más restrictiva, o incluso a una negación radical: el Barroco no había existido. (DELEUZE, 1988, pp. 48-49).

Esta negación del barroco sólo puede ser comprendida en tanto que en la esencia extravagante y artificiosa de su estética se refugia la perversión de un orden (el barroco como una manifestación “antisistémica”). En tanto perversión de un orden es también descentramiento, llenar el vacío que deja la ausencia de centro:

⁵ Sobre esta concepción de lo “past” como apócope de pastiche vuelvo en diferentes momentos de mis trabajos. Entre ellos, en el libro *Escrituras past_ tradiciones y futurismos del siglo 21* (17grises, 2011). Sobre la aplicación de esta noción referida a *Literal* remito a “El pastiche *Literal*”, *Boletín/16*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario. Disponible on-line: http://www.celarg.org/int/arch_public/mendoza_argumentos.pdf [última consulta: 01/02/2012].

⁶ La cuestión del origen: el barroco aparecería para Sarduy, para Haroldo de Campos, como un *ylem* literario americano. Para la perspectiva de Sarduy, si el universo produce hidrógeno a partir de nada, la literatura también será eso: *materia fónica a partir de nada*.

Horror al "horror al vacío", miedo a la proliferación incontrolable que cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciador. El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicativa*, para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica (SARDUY, 1974, p. 51).

Así, el lenguaje se transforma en el barroco en un código. Este apartamiento del lenguaje implica, a su vez, un abandono de la subjetividad: en el código barroco *no hay yo y*, por tanto, ya no hay estilo: el barroco no es un estilo. También este fenómeno particular puede señalarse en la revista *Literal* al vislumbrarse los artículos que se desarrollan en sus páginas con muchas de las firmas de los supuestos autores elididas.⁷ Sumado a este descentramiento del yo aparecería también la pérdida de "propiedad privada" del lenguaje, condición de posibilidad para la comprensión del disparo de lo *past*:

Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego (SARDUY, 1974, p. 52).

Y en una nota al pie Sarduy prosigue:

El lenguaje barroco podría compararse a esa "lengua de fondo" (Grundsprache) en que el presidente Schreber escucha sus alucinaciones y que Lacan identifica con los mensajes *autónimos* de que hablan los lingüistas: el objeto de la comunicación es el significante y no el significado. El mensaje, en el barroco, es la relación del mensaje consigo mismo (SARDUY, 1974, p. 52).

Las citas aparecen como "marquetería" del código y las mímisis se posicionan como repeticiones *tout court*. Lo barroco se exhibe, es ostentación: de citas, de lenguaje, de significantes... Se vuelve jactancia exhibicionista, un *hacer por hacer* que la revista *Literal* llegará a declarar desde su primer número como la puesta en escena de un *arte porque sí* (LITERAL 1, 1973, p. 13). Ya Sarduy también concibe el barroco como algo en lo que todo es fragmentable y, a partir de ello, el barroco es el "espacio del viaje" y la "travesía de la repetición" (SARDUY, 1974, p. 62). La repetición es el protocolo que instaura la torsión, la corrupción, la reanudación diferida de lo mismo: transducción, secuestro, vernaculización, deglución, antropofagia no se vuelven otra cosa más que modos de reeditar. El problema de la recepción lleva a pensar en otra de las características del barroco: el barroco acontece en un universo "culturalizado": la elipsis y la supresión funcionan desde un productor o ante un receptor que repone lo "fuera de campo". Si la escritura del barroco es código, la lectura es decodificación: lectura *à clef*. Pero no se tratará siempre de reponer lo fuera de campo: muchas veces se leerá simplemente la alusión a un mundo cultural que, al evocarse, también se propondrá como perdido.

⁷ Obras como las de Manuel Puig, desde luego, donde se asiste a la pulverización de la voz del narrador (en *La traición de Rita Hayworth*, en *Boquitas Pintadas*) o incluso obras como las de Ricardo Piglia (los desdoblamientos del yo y los ejercicios epistolares de Emilio Renzi en *Respiración artificial*) se imponen como otras manifestaciones de estos descentramientos del yo.

Ya directamente en relación con un código barroco presente en *Literal*, que Josefina Ludmer adjudica al contexto de recepción del telquelismo francés y María Moreno a las propias condiciones de censura del período,⁸ también se puede considerar, siguiendo a Sarduy, la impronta del corte declaradamente psicoanalítico:

La mecánica clásica de la elipsis, es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de *supresión* (Unterdrückung/répression), operación psíquica que tiende a excluir de la consciencia un contenido desagradable o inoportuno. La supresión, como la elipsis, es una operación que permanece en el interior del sistema-consciencia: el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significante expulsado de su discurso legible. (SARDUY, 1974, p. 73)

Esta supresión, a la que Lacan refiere como *forclusión* (1956), se produce de manera imaginaria: lo neo-barroco,⁹ en tanto que retorno de lo suprimido, sería este regreso fantasmático de lo jamás ido del barroco. Escritura barroca: el derroche al servicio de una represión como la verdad de todo lenguaje. Aquí parecieran resonar las palabras de Blanchot: el silencio que se afirma en el murmullo: un hablar que mediante el exceso produce su silencio. De esto se desprende que ese hilo *past* que define el pastiche *Literal*, además de trabajar con la repetición, también trabaja con lo elidido. Si *El Quijote* y *Las Meninas* son para Sarduy la manifestación de una doble elipsis –la de la representación y la del sujeto–, al mismo tiempo, ambos son la representación invertida de sí mismos:

El Quijote se encuentra en *El Quijote* –como *Las Meninas* en *Las Meninas*– vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular... (SARDUY, 1974, p. 80)

Literal es también la manifestación de este reverso: en las recensiones críticas que aparecen en la revista no se ven sino el reverso de las ficciones que tematizan a la teoría y la crítica literaria. En las páginas de la revista emergen asimismo las aplicaciones críticas de la ficción. Incluso esto se aprecia también en las políticas internas de la cita *Literal*: los momentos en que *Literal* se cita a sí misma: *La flexión Literal* del volumen 2/3 citando fragmentos del artículo homónimo del mismo volumen; los fragmentos de “No todo es historia” del volumen 4/5 reponiendo voces (resonancias) de entrevistas a los miembros de la revista en suplementos culturales de la época.

Este barroco proliferante también encuentra en el hilo *past* una superación de la cuestión del origen: lo *past* se yergue como una serie sin emisor centrado o privilegiado, rompe la vernaculización y la transforma en una *literatura porque sí*.

⁸ Josefina Ludmer y María Moreno en entrevistas personales. En *Dossier Literal* (Biblioteca Nacional, 2011). Disponible on-line: <http://www.bn.gov.ar/dossier-literal> [última consulta: 07/09/2011].

⁹ Ya Haroldo de Campos había elaborado la noción de “neobarroco” antes que Sarduy (DE CAMPOS, Haroldo (1955). “A obra de arte aberta”. *Diário de S. Paulo*, 3 jul.)

Teoría del resto

Más o menos por la misma época en que aparece *Literal* Sarduy afirmará:

Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación, malgastar, dilapidar, derrochar el lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información- es un atentado al buen sentido (SARDUY, 1974, p. 99).

Así, entendido como una erótica del suplemento, del derroche y del desperdicio, el placer de gastar también postula al *objeto parcial* como objeto barroco por excelencia. La carencia funciona así como fundamento epistemológico, tal como se anunciará desde el epígrafe de *Literal 1*. Lo barroco, a su vez, aparece ligado a lo lúdico, en oposición a la concepción clásica del arte como un trabajo. Alfonso Ávila, tal como lo apunta Haroldo de Campos, también había hecho esa consideración: “vértigo de lo lúdico”, “ludificación absoluta de sus formas” (DE CAMPOS, 1989, p. 149). El neobarroco radicaliza ya el programa de movimiento y descentramiento del primer barroco latinoamericano (el de Gregório de Mattos, Sor Juana, Juan del Valle y Caviedes, Hernando Domínguez Camargo). Se plantea también como la pérdida de ese *ailleurs* inicial, lo radicaliza pulverizándolo, volviéndolo, una vez vacío, zócalo del nuevo ornamento. El pastiche *Literal* se inscribe de ese modo, desbordando la mera mimesis paródica.

El horizonte barroco de las vanguardias

El siglo XX es el siglo de la revalorización barroca. Si la fuente de esta revalorización puede encontrarse en el siglo XIX, como lo señala Octavio Paz (en la relación imaginaria que establece entre “Primero sueño” de Sor Juana y “Un coup de dés” de Mallarme (PAZ, 1982, pp. 470-471 y 505)), en el siglo XX Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca (toda la generación del ‘27 en España), Eliot y los *metaphysical poets* en la lengua inglesa y Benjamin con su noción de la alegoría para la teorización del auto-fúnebre alemán, Luciano Anceschi y la polémica anti-Croce en el Ermetismo italiano son para Haroldo de Campos modos de esta vuelta al barroco (DE CAMPOS, 1989, p. 149). El hilo *past* también aparece aquí como operación y protocolo de recuperación (de “secuestro”), como “una glosa que recorre las entrelíneas” abonando una concepción “vehicular” de la literatura (DE CAMPOS, 1989, p. 150). El barroco también comporta un interés historiográfico particular en tanto que revitaliza la auto-reflexión teórica pero sólo desde la perspectiva misma que otorga la práctica. En contraste con la *Poética* de Aristóteles, “El arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega se presenta como uno de los grandes documentos de esta autoreflexión. En contrapunto con la auto-reflexión de Lope sólo parece imponerse la esterilidad artística del neoclasicismo (meramente prolífico en grandes reflexiones sobre las reglas del

arte). El hilo *past* también se erige en la larga saga de las imitaciones y transposiciones que caracteriza a la historia literaria: pasaje del barroco al neoclasicismo, de este al romanticismo y al naturalismo, luego al modernismo y en el último tercio del siglo XX este "retorno" lacanianiano a lo barroco. Los barrocos, en tanto que escritores negados, son poseedores de nervios invisibles: como es el caso de Góngora hasta la generación del '27 (¿Habría existido un escritor llamado Gregório de Mattos en el XVII brasileño? se pregunta Haroldo de Campos): como Macedonio Fernández hasta Borges o *Literal*, o como incluso la obra del propio Osvaldo Lamborghini para muchos de sus contemporáneos.¹⁰ O incluso: la invisibilidad misma de la revista *Literal*, también enmarcada en este ejercicio de "obras abiertas", en esta construcción de "obras inorgánicas"; toda ella entendida como *work in progress*, también abocada al hilvanado de fragmentos sueltos; también, al igual que el barroco, por algunos momentos, perdida y olvidada.

Hay otro rasgo del barroco que parece también tomar a la máquina vanguardista: es el marco de la ilegibilidad, la escritura inefable, el hermetismo, la incomprendibilidad, la ostentación. Pero antes que ello es fundamentalmente la impugnación del clasicismo por parte del barroco lo que lo hace susceptible de ser interpretado como una primera forma de la vanguardia. Ese anti-clasicismo del barroco conforma una ardua tradición característica también en las escuelas del provenzal, del *minnesinger trobal* di Arnaut Danièl, del *Dolce Stil Nuovo* de Dante, de los poetas culteranos de España, de las tendencias órficas de los románticos (POGGIOLI, 1962, pp. 162 y ss.).¹¹

En un sentido inverso, así como las vanguardias históricas en el período tardo romántico abandonan la vertiente anarquista de la cual también proceden (recuérdese *L'avant-garde*, el periódico anarquista de Bakunin fundado en 1878), en su segunda fase –la fase de las neo-vanguardias de los años '60–, las vanguardias abandonan la resistencia a la mercantilización que las había caracterizado en el primer tercio del XX. Así, la mercantilización de la estética pasa a ser la forma específicamente social del arte, lo que redundará, a su vez, en su neutralización política. Esto es lo que para Sanguinetti define el problema de la autonomía del arte: "Tenemos así otra vez ante los ojos, como en un gráfico esencial, el cuadro estructural ya conocido dentro del que se articula el proceso de toda vanguardia. Pues bien, sigue siendo la mercantilización la que decreta, en la neutralización, el divorcio entre cultura y política" (SANGUINETTI, 1972, p. 29).

¹⁰ En esa misma línea también la propia invisibilidad de los integrantes del grupo *Literal*.

¹¹ La obra de Poggioli, si se la despoja del espiritualismo que le infringen nociones como "genio" y "obra", permite considerar al suyo como un planteo sumamente prolífico para este enfoque. Asimismo, tampoco su concepción trascendental de la historia del arte (con sus siempre insistentes nociones de "Zeitgeist" y "palengenesia") impide comprender los procesos historiográficos que se procuran alcanzar aquí como partes de una "organización constelar" de los movimientos literarios (DE CAMPOS, 1989, pp. 171) y una concepción bergsoniana del tiempo como "duración heterogénea".

La vanguardia es visualizada así por Sanguinetti como el cuestionamiento histórico a la neutralización política que el mercado en determinado momento le imprime al arte. En un sentido muy distinto, ya desde la perspectiva de Foucault que también se puede perseguir aquí, en *El pensamiento del afuera* la autonomía es presentada como la coincidencia del lenguaje consigo mismo y la no-autonomía aparece como la huida del lenguaje de sí mismo:

La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse "fuera de sí mismo", pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos. El "sujeto" de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del "hablo". (FOUCAULT, 1966, pp. 12-13)

El pastiche, en tanto que bucle repetitivo y barroco, está también inscripto en este "hablo" que se señala en este *pensamiento del afuera* foucaultiano. El propio Germán García, sin referir a Foucault, da cuenta de esto en su ensayo catalán de 1980 precisamente titulado "El oxímoron barroco": "si en la alegoría yo hablo de otra cosa, en el manierismo no hay ninguna otra cosa que el hablar mismo" (GARCÍA, 1980, p. 28). Entendido desde este ángulo, *Literal* también emerge formando parte de este movimiento indefinido del lenguaje cuyos orígenes podrían situarse en el barroco. Rizo verbal, bucle lingüístico, todo una vez más deviene esta argamasa que aquí se procura inscribir en los términos de la emulsión barroca y que en rigor también habría embargado al proyecto *Literal*.

¿En qué sentido puede entonces impugnarse esta emulsión –esta ilegibilidad barroca– a un proyecto emparentado con las vanguardias? Desde determinada perspectiva puede considerarse que las vanguardias "fracasan" porque "el arte" finalmente sobrevive a ellas e, incluso, las institucionaliza. Ya desde la perspectiva de Russell Berman las vanguardias participan del proceso de consolidación de la cultura de masas. Ya desde el enfoque de Daniel Bell, todas las ideologías políticas (incluidas las de las vanguardias artísticas) en algún momento terminan menguando con el arraigo del capitalismo. Según sea la perspectiva que se asuma, variarán las dimensiones de las vanguardias como acontecimiento artístico, cultural, político o económico. Más allá de ello, y en diversos puntos, ninguna de todas estas perspectivas llega a negar la potencia de la vanguardia como máquina de leer reconfiguradora del canon. Así, la ilegibilidad de proyectos de escrituras como el de *Literal* emerge necesariamente como parte de una desestabilización del sistema literario. Precisamente desde estos dos sentidos, ilegibilidad y desestabilización, es como puede comprenderse uno de los rasgos más sustantivos de toda vanguardia. Tomando a las vanguardias históricas como referente, y explorando la relación que mantienen con la paulatina mercantilización de las estéticas, la vanguardia se presenta para Sanguinetti como una aventura contra el orden. Para Poggioli, por su parte, las vanguardias aparecen como rupturas o contra el público o contra la tradición. Al mismo tiempo, y abonando ambas perspectivas, para Bürger las vanguardias ya significarán el importante capítulo de autoreflexión de la historia del arte.

De un extraño modo, barroco, antropofagia y vanguardia confluyen en *Literal*. Al tiempo que la vanguardia encuentra su propia tradición americana en experiencias como el barroco novo-hispano o la antropofagia brasileña, de un extraño modo, experiencias de las pos-vanguardias de los años '70 en Argentina, como la de la revista *Literal*, habilitan un nuevo motivo de reflexión. Es la revista *Literal* una interface extraña, un núcleo denso. Son sus páginas escenario de una emulsión inusitada entre "vanguardismo criollo" y "barroco pop"; y un capítulo inédito de la "antropofagia rioplatense".

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. **Literal facsimilar**. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.

BELL, Daniel. **Las contradicciones culturales del capitalismo**. Madrid: Alianza, 2006 [1976].

BERMAN, Russell. **Modern Culture and Critical Theory**. Wiscconsin, The University of Wiscconsin Press, 1989.

DE CAMPOS, Haroldo. **El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Mattos**. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Traducción de Rodolfo Mata. México: Siglo XXI, 2000 [1989].

DELEUZE, Gilles. **El pliegue. Leibniz y el barroco**. Traducción de de José Vázquez y Umbertina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989 [1988].

FOUCAULT, Michel. **El pensamiento del afuera**. Traducción de Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos, 2004 [1966].

GARCÍA, Germán. **El oxímoron barroco**. *Diwan* 8-9 (1980): 27-33.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. Barcelona: Seix-Barral, 1982.

POGGIOLI, Renato. **Teoría del arte de vanguardia**. Traducción de Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente, 1964 [1962].

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 2004 [1982].

SANGUINETTI, Edoardo. **Por una vanguardia revolucionaria**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Title

Avant-garde; baroque; anthropophagy

Abstract

This paper sets itself as a theoretical speculation around some of the possible connections of the 70s' Argentinian Post-Avant-garde with the traditions of the Brazilian Anthropophagy and the Novo Hispanic Baroque. From the identification of certain theoretical affinities (between concepts such as "transculturación" (Rama), "antropofagia" (Andrade), "secuestro del barroco" (De Campos), the essay tries an eccentric reading of *Literal* magazine (Buenos Aires, 1973-1977) outside French telquelism and the Argentinian tradition. From this point, it is attempted to think of the Baroque and the Anthropophagy as another possible trigger that helps to understand other dimensions of the Latin American art Avant-gardes in general, and of the River Plate in particular.

Keywords

Baroque. Anthropophagy. Avant-Garde. *Literal*.

Recebido em 21/11/2011. Aprovado em 28/06/2012.