

literario, incluso después de que esa obra y su autor, como tales, hayan experimentado un proceso de ocultación y pasado de ser ostensivos a recesivos en el horizonte recepcional.

Por otro lado, una concepción «objetivista—produccionista», guiada por el criterio de concordancia integrativa y por la verificación de una «densidad apreciable» (I, 16) en la relación público-autor («vida literaria») tendría dificultades en lidiar con el problema de la recepción de las literaturas antiguas, donde hay que considerar «obras de autoría desconocida, propósitos autorales no claros, relaciones con fuentes y modelos apenas directamente discernibles»; cuando, en fin, los lectores virtuales están inscritos en el propio texto, bajo la forma del «contexto de las obras que el autor suponga, explícita o implícitamente, conocidas del público que le era contemporáneo». En el caso de Gregório de Mattos y de nuestro barroco del periodo colonial, esas cuestiones son mucho menos complejas, pues, aunque no haya una verdadera edición crítica de nuestro gran abolengo del Recóncavo, hay la tradición oral, los apógrafos, la testificación de un público y las reacciones que junto a éste suscitó la lengua ferina del «Boca del Infierno»; hay, sobre todo, el propio barroco que, como gran código universal de la literatura del tiempo, dominó nuestra escena literaria desde Camões y se prolongó en nítidos trazos barroquizantes en la poesía de los propios arcádicos, en las «monstruosidades escritas en portugués macarrónico» del «padre rococó» Odorico Mendes disperso y en la implosión subversiva de Sousândrade que arruina, excéntrico, la construcción armoniosa de nuestro romanticismo oficial. Resolver tales cuestiones en el plano recepcional no puede consistir simplemente en postular que, donde no haya un público «sistémico» (denso, concorde, integrado), no habrá literatura propiamente dicha y digna de registro —no habrá historia avalable en términos formativos— sino apenas «manifestaciones literarias», escenario «ralo» y «disperso», limbo afónico («sin resonancia») donde la *voz del Ser* aún no se «incorporó», pre-historia in-forme inexistente como «perspectiva histórica»... ¿Qué sucedería si tuviéramos que analizar con un criterio «sistemático» semejante la existencia literaria de producciones tan remotas en el tiempo (y no sólo recuperadas por los eruditos después de siglos de olvido) como las de la poesía provenzal, por ejemplo?

Pero, en el caso de Gregório de Mattos, hay aún una circunstancia relevante que debemos considerar y que hace más aguda la paradoja: ¿Cómo puede no existir desde la «perspectiva histórica» un autor que es fuente de esa misma historia? «Es por intermedio de ellos y de los cronistas de la época que podremos reconstruir con gran fidelidad el retrato de la sociedad brasileña del siglo XVII», asegura S. Spina hablando de Gregório y de Vieira. «Tal vez la fuente que revela la mejor opinión de la época sobre los desembargadores y la Relación, no sea la información histórica tradicional, sino la poesía del bahiano satírico Gregório de Mattos y Guerra» destaca Stuart B. Schwartz. ¿Cómo se puede proclamar ese vacío historiográfico, contestado por una inscripción historial que el texto gregoriano exhibe gozosamente en su trama, sin, al mismo tiempo, cuestionar la propia noción de historia que condiciona esa perspectiva excluyente?

Mientras tanto todo eso se explica como ensayo (admirablemente bien conducido en el nivel de lo estricto de su propuesta) de escribir la historia literaria promoviendo a primer plano la «función ideológica» —en el caso brasileño, el objetivo misional de concienciación de lo «nacional», propio del proyecto romántico. Esa función, de entre las tres del conjunto delineado en LS, 53-56, es dada como «importante para el destino de la obra y para su apreciación crítica». Pero de ella también se dice, en relación a la producción literaria, que «de modo alguno es el amago de su significado, como acostumbra parecer a la observación desprevenida»

El autor de la *Formación* tuvo necesariamente que inclinarse a la *integración* des-cuidando la *diferenciación* (LS, 27), a fin de poder configurarla en el diseño que les otorgó, y, así, ejecutar con un trazo armonioso su programa: «describir el proceso» (**evolución literaria** dotada de una cierta «**continuidad de la tradición**» y de «**integración orgánica**» o «**coherencia**» en cuando a las «**producciones**») «por medio de la cual los brasileños» (**público**) «tomarán conciencia» (**función connotativo-persuasiva**) de su existencia espiritual y social a través de la literatura» (**concepción vehicular de las obras como «mecanismo transmisor» de un «comunicado»**), «combinando de manera variada los valores universales» (los **grandes temas**, «**patrones universales**», **codificados en un «tópico unificador de las letras de occidente»**) «con la realidad local» (**función cognitivo-referencial**) «y de esta manera ganando el derecho a expresar» (**función emotivo-comunicacional** coloreada indirectamente por una alusión a la **función poética**, aunque apenas en términos de «**estilización**»; «estilizar para nosotros (...) los sentimientos» y «las observaciones», (I, 10): «su sueño, su dolor, su júbilo, su modesta visión de las cosas y de lo semejante» (II, 369).

El barroco dudoso

Esta tarea, por lo que se puede imaginar, habrá sido facilitada por la reserva que el autor de la *Formación*, afín a una «literatura eminentemente interesada» (I, 18) aunque menor, «pobre» y «flaca», (I, 10), manifiesta en cuanto al aspecto autorreflexivo y lúdico de la obra literaria, poniéndonos de sobreaviso, siempre que se silencia, en cuanto a la *incomunicabilidad* ante los lectores, que resultaría de la conversión del arte en «mera experimentación de recursos técnicos» (I, 28); o, aún, alertándonos contra las «pretensiones excesivas del formalismo», que alcanzarían, «en los casos extremos, a reducir la obra a problemas del lenguaje, sea en el sentido amplio de la comunicación simbólica», sea «en el estricto de la lengua» (I, 33).

Esa actitud de desconfianza inspirará, en *Presencia* (I, 15-16), la aversión, las dudas judicativas en el abordaje del barroco brasileño. En una primera apreciación generalizadora, las realizaciones del período serán implícitamente desvalorizadas como poco originales en el plano de la «creación literaria» («pero lo que ocurre como expresión de creación literaria es imitación o transposición»). Al continuar, el crítico o, mejor,

los críticos, pues la obra se debe a diversos autores, se muestran dispuestos a poner a salvo, «parcialmente», el «sentimiento nativista» o la «lenta definición de una conciencia crítica» (es decir, aquello que, en nuestro barroco, a despecho de su alegada fragilidad en el plano estético, podría ya anunciar características que merecerían destacarse en el proyecto romántico-nacionalista...). Ese juicio valorativo, marcado por la cautela y por la desconfianza, en el que parece insinuarse (en el matiz despreciativo de términos como «imitación» y «transposición») algo del argumento silviojulistista del «plagio», difícilmente sustentable a esta altura de los estudios intertextuales, toma proporciones mayores cuando tiene por objetivo a un poeta considerablemente menos importante que Gregório, pero de innegables méritos artesanales: Botelho de Oliveira. Esta actitud se expresa entonces claramente como rechazo: «Estamos en el ámbito del barroco vacío y malabarístico, contra el que se levantarán los arcádicos, y que pasó a la posteridad como índice peyorativo de la época» (LS, 111-112). Un rechazo que no vacila en acomodarse, sin crítica, a los términos de un cliché cuestionable: *gongorismo* igual a mal gusto, estilo rebuscado y hueco. Léase la voz «culteranismo» en el *Diccionario Manual* de la Real Academia Española, edición de 1950 (Espasa Calpe): «Sistema de los *culteranos* o cultos, que consiste en no expresar con naturalidad y simplicidad los conceptos sino con falsedad y amaneramiento, a través de voces peregrinas, construcciones rebuscadas y violentas y estilo oscuro y afectado»).

¿Dónde reconocer, en los pasajes citados, al crítico que hace elogio de lo «gratuito»? (I, 27) La «gratuidad que da alas a la obra de arte», de la cual carecerían los autores brasileños, sobrecargados por el contrario de «fidelidad documental o sentimental vinculada a la experiencia bruta». Y a esa reflexión aún añade: por otro lado, el coraje o espontaneidad de lo gratuito es prueba de maduración en el individuo y en la civilización; y en los pueblos jóvenes parece traición y flaqueza».

Y por ello, el mismo crítico que, en un movimiento antitéticamente pendular en relación a ese elogio de lo «gratuito» en cuanto que factor creativo, niega la existencia de nuestra literatura, «hasta el Modernismo» de un «escritor realmente difícil, a no ser que se trate de la dificultad fácil del rebuscamiento verbal» (LS, 101). ¿Qué quiere decir exactamente esta fórmula? El padre Vieira, con su «discurso ingenioso», ¿es un escritor fácil? ¿Lo es Sousândrade? ¿Es fácil Euclides? O todos ellos son «falsas exageraciones», como lo fueron «mutatis mutandis», para la crítica adversa de su tiempo Góngora, el «ángel de las oscuridades», el «monstruoso» Hölderlin de las traducciones sofocianas, Mallarmé, el «oscuro»... ¿El éxito comunicativo del Euclides *difícil* (o, en otros términos, el de Augusto dos Anjos), los vuelve, a uno como a otro, pseudo-exagerados en el sentido peyorativo del verbalismo vaniloquio? ¿Todo ese argumento, por otro lado, no elucidaría la desconfianza del autor de la *Formación* en cuanto a los rebuscamientos del estilo barroco, en la época misma de la revalorización hispánica e iberoamericana de ese estilo?

Para la *visión armada* de un crítico que distingue con lucidez entre un «arte de agregación» y un «arte de digregación» (LS, 27); que sustenta que «la propia literatura

hermética presenta fenómenos que la vuelven tan social para el sociólogo como la poesía política o la novela de costumbres» (LS,25); que afirma: «los artistas incomprendidos o desconocidos de su tiempo, pasan realmente a vivir cuando la posteridad define finalmente su valor. De este modo el público es factor de ligazón entre el autor y su propia obra» (LS, 45); que, finalmente, defiende la «superioridad de lo estético, incluso en estudios literarios de orientación o naturaleza histórica» (I, 16-17); para la *visión armada* de ese crítico no debe haber sido una decisión simple rasurar la *diferencia* del barroco y, con ese gesto, «economizar» todo el seiscientos en su modelo de explicación de la formación de nuestra literatura. Aún más teniendo en cuenta que el barroco —y no sólo entre nosotros— fue, a su modo, un arte de comunicación lúdica, de compromiso persuasivo, como también de la afectividad erótica y del desafecto satírico, formas ambas de afectar a un público de destinatarios bastante corpóreos; no sin razón Gregório despertó odios y fue «despachado» para Angola. La noción cuantitativa de un público indeterminado, coetáneo a la obra, no parece tener aquí, en su determinismo «objetivista», suficiente peso de convencimiento. Sobre todo cuando en el periodo colonial las relaciones entre el escritor y el «gran público» acaban siendo definidas, emblemática y paradójicamente, en términos de «ausencia» (LS, 101): «es que en el Brasil, a pesar de existir tradicionalmente una literatura accesible, en la gran mayoría se verifica la ausencia de comunicación entre el escritor y la masa» (...) «Por ejemplo, el escritor se habituó a producir para públicos más restrictos, y a contar con la aprobación de los grupos dirigentes, igualmente reducidos. Ahora, estas circunstancias ligadas a la aplastante mayoría de iletrados que aún hoy caracteriza el país, nunca le permitió un diálogo efectivo con la masa, o con un público de lectores suficientemente amplio para sustituir el apoyo y el estímulo de las pequeñas élites. Se pregunta entonces: salvando las diferencias, ¿que habrá cambiado esencialmente en nuestro «sistema literario» desde las «ralas y dispersas manifestaciones sin resonancias» de nuestra pre-literatura asistemática? El hecho de Gregório, sin prejuicio de haber «permanecido en la tradición local de Bahía», no haber sido redescubierto sino en el Romanticismo (I, 24), no es tampoco argumento irrefutable para que no entretenga una concepción lineal y finalista de la historia literaria; para quien no la vea desde la perspectiva del ciclo acabado sino más bien como el movimiento siempre cambiante de la diferencia; para quien esté más interesado en los momentos de ruptura y transformación (índices sismográficos de una temporalidad abierta, donde el futuro ya se anuncia) que en los «momentos decisivos» (formativos en una acepción rectilínea de un escalonamiento ontogenealógico) encadenados con vista a un instante de apogeo o término conclusivo. De la perspectiva de esa temporalidad no restricta, el caso de Gregório, en cuanto que hiato en el horizonte recepcional, no difiere fundamentalmente del caso de Góngora en España; del caso (aún irresuelto y sin rescate) del barroco portugués; de los casos Caviedes y Hernando Domínguez Camargo en la América Hispánica, para no citar sino ejemplos absolutamente expresivos. Hagamos a propósito un excursus.