

min cuando retoma la palabra *Ursprung* en su sentido etimológico que envuelve la noción de «salto», de «transformación».

Góngora y Quevedo, y antes de ambos Camões, que a los dos influyó y ya anunciaba en el manierismo el código barroco, no derogan la contribución diferencial —las *diferencias* llamadas Gregório de Mattos, Caviedes, Domínguez Camargo, Sor Juana Inés de la Cruz. En ese sentido, no hay propiamente «literaturas menores» desactivadas ante el canon brillante del «significado transcendental» de las literaturas llamadas «mayores». Así como los cánones no son «eternos» y lo bello es históricamente relativo, tampoco hay que hablar de influencia de mano única, que no sea reprocesada y rediferenciada en el nuevo ambiente que la recibe (como apunta Mukarovsky a propósito de la cuestión de la literatura de los «pueblos pequeños»). En esa acepción diferencial, el Barroco americano, como lo definió Lezama Lima, es «un arte de la contraconquista». A ese proceso llamamos, desde Oswald de Andrade, «devoración antropofágica».

De la perspectiva de una historiografía no-lineal, no-conclusa, relevante para el presente de la creación que tenga en cuenta los «cambios del horizonte» de recepción y la maquinación «plagiotrópica» de los percursos oblicuos de las derivaciones discontinuas; la pluralidad y la diversidad de los «tempi»; las constelaciones transtemporales (pero no desprovistas de «historicidad», como las vislumbraba Benjamin) desde esa otra perspectiva histórica, Gregorio de Mattos existió y existe —vive y pervive— más que, por ejemplo, un Casimiro de Abreu («el mayor poeta de los modos menores que nuestro romanticismo tuvo», según la *Formación*, II, 194) y que hoy casi sólo puede ser leído como *kitsch* (véase la parodia oswaldiana de «Mis ocho años»); que el flojo y quejoso Casimiro que, habiendo publicado *Las primaveras* en 1859, fue contemporáneo exacto de Baudelaire y de Sousândrade... Es con Gregorio, con su poesía de «función metalingüística» y de «función lúdico-poética», con su poética de la «salvación a través del lenguaje» (Wisnik), que «sincronizan» y «dialogan» el João Cabral, ingeniero de poemas combinatorios, o la vanguardia que ya en 1955 propugnaba por una «obra de arte abierta» y por un «neobarroco»). Es el legado de Gregorio que reclaman, casi en los mismos términos, Oswald de Andrade, haciendo en los años 40 un balance de nuestra literatura, y Mário Faustino inolvidable compañero de generación, al escribir en la década siguiente: «Gregorio es nuestro primer poeta popular, con audiencia verdadera no sólo entre los intelectuales sino en todos los niveles sociales, y consciente aprovechador de temas y de ritmos de la poesía y de la música populares; nuestro primer poeta participante, en el sentido contemporáneo; poeta de admirables recursos técnicos; es un barroco típico = asimilador y continuador de la experiencia neoclásica del Renacimiento, sensualista visual, fusionista (armonizador de contrarios), feísta (utilizando temas convencionalmente feos) amante de los pormenores, culteranista, conceptualista, etc.» Es él quien ahora resucita, como muy bien supo ver James Amado hablando en especial de Caetano Veloso, en la nueva oralidad, lúdica y sofisticada, de los «tropicalistas» bahianos, neotrovadores de la era electrónica.

Aunque Gregorio de Mattos haya quedado provisionalmente confinado en la memoria local y en la «tradicón manuscrita» (que, todavía tuvo fuerzas para prolongarse a través de los siglos XVII y XVIII); aunque sólo haya sido rescatado en letra impresa cerca de 150 años después de su muerte; aunque haya pesado intermitentemente sobre su reputación la «muerte civil» de la acusación de «plagio», la ausencia del poeta, en un sentido más fundamental, fue meramente virtual o larvada (enmascarada). Presente, como una inscripción en la línea del agua, Gregório siempre estuvo en el meollo propio código barroco del cual él fue hacedor excepcional entre nosotros. Un «estilo colectivo» o «arquitectónico» (Gerardo Diego), que persistió en trazos obvios incluso en las obras de opositores nominales de ese código (los arcádicos mineros de la tardo-barroca Vila Rica).

Ese estilo insidioso, divagante, emigrando hacia el interior del romanticismo, ya convertido en un repertorio transepocal de recursos expresivos, es lo que explica en proporción ponderable, la insurrección aparentemente dislocada en el tiempo, regresiva y progresiva, *Guesa* sousandriano. Una insurrección contra la dominante comunicativa del código del periodo. A pesar de los pesares, Silvio Romero supo valorarla correctamente como *infracción de la norma*: «Del poeta sale casi enteramente fuera de la entonación común de la poetización de su medio; sus ideas y lenguaje tienen otra estructura». No encontrando explicación para el fenómeno, el autor de la *Historia de la literatura brasileña*, perplejo, lo atribuyó a la impericia formal: al poeta, «casi enteramente desconocido» le faltaría «la destreza y la habilidad de la forma». De la obra de Sousândrade, de ese *terremoto clandestino*, que subvierte el pacto armonioso —la entonación común— de nuestro romanticismo canónico, la *Formación* (que endosa, casi sin discrepancia, ese pacto y la repartición jerárquica de los autores que de él siguen) prácticamente no da cuenta. Registra cautelosamente la originalidad del poeta («Un original», II, 207-208), relegado al discreto conjunto de los «menores». Relativiza, en lo que sigue, ese aspecto de novedad, acatando que el «arte de búsqueda», legítimo como «inquietud», no por eso «favorece la plenitud artística». En otras palabras, la *Formación* repite, subscribiéndolo, el juicio romeriano: la innovación —el exceso formal, ya que entran en el argumento alusiones al «preciosismo» y «mal gusto»— son interpretados como carencia de perfección en el plano estético. Pero, es necesario referirlo, con una agravante: de Sousândrade es considerado apenas su primer libro, *Harpas Salvajes*, 1857 (II, 416). El *Guesa*, un poema extenso, en XIII cantos, que, en la opinión refractaria del propio Silvio Romero, convendría «leer por entero», no es siquiera objeto de valorización, aunque es referido en la noticia bibliográfica relativa al poeta (II, 381). Sousândrade, al contrario de Gregorio, se editó de manera insistente, pero ni siquiera eso le proporcionó mayor audiencia de su público contemporáneo, que se constituiría finalmente como el auditorio «integrado» del romanticismo normativo. Es decir, en la «perspectiva histórica» de la *Formación*, también Sousândrade, el barroco ilegible —según los padrones comunes de la época— no existió, ni repercutió, ni influyó, al menos en lo que se refiere a su obra más fundamental

(aunque hoy no se puede escribir, sin el autor del *Guesa*, una historia no convencional de ese período de nuestra literatura; como no se puede escribir, sin la disrupción de Hölderlin, la historia del romanticismo alemán). Desde una perspectiva recepcional más amplia, que dé cuenta de lo heterogéneo y de lo discontinuo en la historia, la obra del coetáneo «preciosista» y enrevesado, del «amable Casimiro» está precisamente entre aquellas que rompen tan totalmente con el horizonte familiar de las expectativas literarias, que su público sólo se puede constituir progresivamente. La gran concordia de la «literatura integrada» sólo se deja establecer —y recapitular como tal— poniendo al margen, «desagregando» el *Guesa* sousandradiano (como antes, para simplificar la «cuestión del origen», Gregorio y el Barroco habían sido segregados en el limbo..).

El paradigma abierto

«...L'impossible tâche du traducteur (Benjamin), voilà ce que veut dire aussi deconstruction»

J. Derrida

Será necesario indicar, en otro plano, que es el propio autor de la *Formación* quien acaba, implícitamente, por abrir la posibilidad de que se repiense su primera «perspectiva histórica». En la «Dialéctica de Malandragem», notable ensayo de 1970, rehace, en otro diseño, el trazado evolutivo-lineal de su libro del 59, deconstruyéndolo en un nuevo percurso, ahora fracturado y transtemporal («expresiones rutilantes que reaparecen de modo periódico» (*Dial.*, 88), recuperado antes por las vías marginales que por el acceso real. En ese nuevo diseño, no linealizado, pero constelar, mosaical, el antes inexistente «Boca del Infierno», pasa a tener voz y vez. Es él ahora uno de los precursores de la comicidad «malandra» en nuestra literatura, valorizado, en esa óptica renovada, no por la vertiente *seria-estética* de la poesía lírica, amorosa y religiosa, sino por la satírica atrevida. En *Presencia*, (I, 70), aunque se reconozca la preeminencia del poeta en la satírica brasileña, la herencia satírica de la poesía gregoriana es dada por «monótona» en la mayor parte, con la reserva de lo «pintoresco» y de lo «sabroso» de sus «mejores momentos». La preferencia se dirige hacia su obra lírica, que él considera «quizá superior», y a la cual se concede incluso «algunos momentos de la más alta poesía» en el todo de una obra «irregular», de la cual se salvaría apenas «una minoría de versos».

En esa autodesconstrucción del modelo semiológico de lectura de la *Formación*, debido a la cual la «musa maldiciente» de Gregorio de Mattos es rescatada de su anterior secuestro sociológico, sólo opera, parece lícito afirmarlo, el esquema «épico» de la búsqueda del momento logofánico de la «encarnación literaria del espíritu nacional» (I, 26) y de la ruta de su entorno, hegeliano-ascensional, a sí mismo, convertida en «conciencia real» de su «significado histórico» (II, 369). Nunca Mario de Andrade

tuvo tanta razón, nunca fue (tal vez involuntariamente) mejor teórico de lo nacional, cuando en el rastreo ontológico del «carácter» del hombre brasileño, llegó no a una identidad conclusa, plena, sino a la diferencia: al «descarácter» irresuelto y cuestionante de su antihéroe macunáimico. Esa investigación de la «identidad» o «carácter nacional», en el Machado de Assis de «Instituto de Nacionalidad», 1873, ya había perdido todas sus pretensiones de ubicación localista y de identificación substancialista. Tal vez se derive de ahí, de esa desmitificación del Romanticismo, la superioridad crítica de la última fase de la obra machadiana, donde el escepticismo agónico ensaya, con un modo figurado de la reflexión, la «carnavalización» del *esprit de finesse*...):

En la «Dialéctica» lo que importa ya no es más comprender la *función integrativa*, que respondería a un «engordamiento» de una tradición continua, hasta el momento mismo en que el **logos** (o «espíritu») nacional terminase por hacerse carne, madurado y transubstanciado en una identidad social conclusa. Permite ahora, en el plano de lo que se podría llamar (con Jauss) la *función anticipadora* de la literatura, discernir una antitradición, subversiva, fragmentaria (aquellas periódicas «expresiones rutilantes», no explicables por causalismos organicistas) capaz de proponer los modelos de conducta no-monológicos, no sujetos al constreñimiento de la *ley* (autoritaria), de la *identidad* (coercitiva) y de la *homogeneidad* (excluyente de lo extraño). Es en el no-fechamiento, en la exorbitancia de ese carácter inconcluso (no susceptible de «nacionalizaciones ideológicas» entre las cuales se excluye el propio «nacionalismo» romántico, que se dejan vislumbrar las contradicciones antinormativas que, para usar otra formulación de la «Dialéctica», «facilitaron nuestra inserción en un mundo eventualmente abierto». «El carácter del personaje cómico no es el fanteche de los deterministas, sino la claraboya en cuyo rayo aparece visiblemente la libertad de sus actos, observa W. Benjamin en un ensayo donde también subraya la imposibilidad de «elaborar un concepto no-contradictorio», a partir del «mundo exterior del hombre agente», con el fin de «otorgárselo por núcleo o carácter». Por su parte, Mikhail Bakhtin, al considerar la crisis de la «integridad épica», monológica, habla del «alegre exceso», del residuo «no-encarnable», del «excedente irrealizado de humanidad», correspondiente a una «dinámica de lo desacorde», que habría encontrado lugar en el mundo «carnavalizado» de la risa.

Gregorio de Mattos, «el primer antropófago experimental de nuestra poesía», como lo vio Augusto de Campos, contribuyó pioneramente a que podamos pensar ese paradigma abierto, no dogmático, no verocéntrico. Por eso mismo lo reivindicamos, en el tricentésimo quincuagésimo aniversario de su nacimiento en la «ciudad de Bahía».

Haroldo de Campos

Traducción de Juan Malpartida