

el punto de partida, como instrumentos suficientes de análisis. Ese sistema, como un orden de símbolos, ideológicamente efectivo, es el que condiciona la recepción de las obras, al respecto de las cuales pronunciamos nuestros juicios estéticos (*Lira e antilira. A metamorfose do silêncio*, 1974; *Mimesis e modernidade*, 1980). Ahora, la *mimesis*, admitida por Aristóteles en la tragedia, vincula la poesía con el mito y ambos con el pensamiento. Pero en la tradición de la estética, en el siglo XVIII, es rebajada a simple imitación. Tal vez sea éste el primer indicio de la cuestión del control de lo imaginario, tanto positiva como negativamente, ejercido por y que guía la ensayística crítica de Luiz Costa Lima, en pleno y largo curso durante la década de los noventa (*O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*, 1984; *O fingidor e o censor*, 1988, entre otros).

Pero el orden de los símbolos sociales o, para decirlo con Michel Foucault, el orden de los discursos literarios, constituyó el medio socialmente efectivo de la recepción de las obras, recepción histórica, según Jauss, que genera expectativas favorables o desfavorables o, según Iser, bloqueos ideológicos y reacciones transgresivas en el espíritu de los lectores. El control de lo imaginario, los efectos de la historia, incluidas la tradición y la innovación, de los que habla Gadamer, el círculo social de los discursos, aconsejan cautela al crítico, que sólo puede ser juez en tanto intérprete, consciente de que toda verdad alcanzada, no la suya, sino la de la obra, será reformulada o negada por otro. Es lo que enseña la estética de la recepción, penúltima corriente de las recibidas entre nosotros, y por medio de la cual pasamos a la fase de *la crítica de la crítica* o sea de la problematización del ejercicio de intentar explicar o comprender lo literario (¿qué condiciona la lectura del juzgador? ¿a quién se dirige? ¿cuál es su público? ¿de dónde proviene la autoridad que ejerce?) precisamente cuando ocurre una sensible mejoría de los soportes textuales y documentales de que disponemos –mayor número de ediciones integrales, comienzo de las ediciones críticas, preservación institucional de manuscritos y/o de originales, mayor práctica de la literatura comparada entre los profesores de letras y la publicación, en dos volúmenes, de *A crítica literária no Brasil* (1953-1982) de Wilson Martins.

Tal vez todo esto nos permita ensanchar y profundizar en la historia literaria como Alexandre Eulalio lo hizo en su trabajo sobre *A literatura em Minas Gerais no século XIX* (1980) al interrelacionar la historia literaria con la historia política y social, como en *Luces e trevas: Minas Gerais no século XVIII* (1998) de Fábio Lucas, al integrar en ambas historias, a escala nacional, a Sousândrade, antes confinado en el Limbo, por una acción conjunta de los poetas críticos del concretismo y de Costa Lima, resituando a

Oswald de Andrade, anarquista rebelde, cuya importancia ascendió a la estratosfera de la aceptación de los lectores y espectadores de *O rei da vela*, en la fase cruenta del régimen militar, y en una revalorización y discusión del barroco, a partir de los trabajos de Affonso Avila (*Resíduos seiscentistas em Minas*, 1967; *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, 1971) y Haroldo de Campos (*O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos*, 1989). La consecuencia semilógica de tales ajustes y rectificaciones fue la sistemática revisión de los cánones, principalmente de los establecidos antes de la independencia política, iniciada por Flávio Kothke en *O cânone colonial*, 1997.

Otra consecuencia, correlativa a la manifiesta insatisfacción con el *close reading* y la estilística, me parece que es la ampliación de la crítica intratextual, como en los estudios de Davi Arrigucci Jr sobre los libros de poesía de Manuel Bandeira y Murilo Mendes (*Humildade, paixão e morte*, 1990; *O cacto e as ruínas*, 1997) y el refinamiento de lo intertextual, vinculando textos diferentes, de lo que tenemos óptimos ejemplos en los estudios de Walnice Galvão sobre el cruce de la mítica Doncella Guerrera del romancero español con el ambiguo doncel Diadorim, amado compañero de Riobaldo en *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa (*Gatos de outro saco*, 1981) y los de Flora Sussekind que estudia el lazo casi genético que une el lenguaje de los viajeros extranjeros en Brasil y la interiorización territorial de la literatura brasileña en nuestros románticos y realistas (*O Brasil nao é longe daqui*, 1990), sea como mutua interferencia de la literatura y las invenciones modernas (*Cinematógrafo de letras*, 1987) y, más aún, el rastro dejado en las cartas intercambiadas entre Bandeira, Cabral y Drummond sobre la diferencia de naturaleza entre sus respectivas poéticas, cf. *A voz e a série*, 1998.

Por otra parte, la crítica se vuelve, en los trabajos de Silviano Santiago (*Uma literatura nos trópicos*, 1978; *Vale quanto pesa*, 1982) hacia la aclaración, dentro de la dialéctica de la dependencia colonial y la universalidad metropolitana, del principio de nacionalidad, utilizado como criterio estético desde Sylvio Romero, y siguiendo con la valorización de la cultura nativa por los vanguardistas. De acuerdo con tal dialéctica, la nacionalidad es sólo el «entrelugar» del escritor —entre la asimilación y la expresión, entre lo que se recibe del centro europeo y lo que se transforma en la periferia. El entrelugar es, por lo tanto, el lugar de la diferencia. Así examinado, el problema vuelve a la antropofagia oswaldiana, y su solución sería exclusivamente antropofágica, si la diferencia alegada no fuese la conceptualizada por Jacques Derrida, pensador cuya terminología fue objeto de un glosario supervisado por Santiago (1973) y que autoriza a desconstruir los

textos o sea a descentrarlos, dado que carecen de centro como sentido nuclear a interpretar. En la filosofía, el desconstruccionismo, último método o antimétodo que llegó al Brasil, descubre el continente sumergido de la literatura y en la literatura descubre el imprevisible y desjerarquizado movimiento de los signos escritos. Sin privilegiar lo literario, Santiago estudia la «poesía sucia» y la ficción de los años setenta y desemboca en la música popular (el estilo y el estrellato de Veloso) que, por lo demás, interesa al poeta crítico Augusto de Campos en *Balanço de la bossa e outras bossas* (1968) y a Adélia Bezerra de Meneses en *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (1982).

Luego, saldrá la crítica literaria de los límites de la estricta literatura, como antes pasó, con Cámara Cascudo, de lo erudito a lo popular. También retrocederá hacia lo preliterario, hacia esa masa de historias dramáticas entramadas en los folletines, investigada por Marlyse Meyer (*Folhetim: uma história*, 1996) que «vehicularon aquello que la memoria del iletrado grababa o reproducía y oía en la exposición del narrador», en los viejos y nuevos folletines, *Saint-Clair de las islas*, *Rocamboles* o *El conde de Montecristo*. Pero, en tan expansiva salida ¿recuperaría la crítica su pletórica actividad de las décadas de los cuarenta a los sesenta?

Aparentemente, sí. Nos lo indica el alto nivel intelectual de los estudios sobre la ficción de Machado de Assis, una de las constantes preocupaciones de nuestra crítica, estudios que rompen la idea de distanciamiento sociopolítico del creador de *Dom Casmurro*, bastando citar, después de los estudios de Roberto Schwarz (*Ao vendedor as batatas*, 1977; *Um mestre na periferia do capitalismo*, 1990), *Machado de Assis: a pirâmide e o trapezista* (1974) de Raymundo Faoro y el más reciente, *Machado de Assis: o enigma do olhar* (1999) de Alfredo Bosi. También lo indica la continuidad en la recepción de Guimarães Rosa, con el reconocimiento de la identidad suprarregional de *Grande sertão: veredas* y de las novelas sertanejas de dicho autor. Y ¿cómo no considerar la incesante renovación, nacional e internacional, de la lectura de Clarice Lispector, legitimada ya la errancia de su escritura, que excede los géneros tradicionales (Berta Waldmann, Olga Borelli, Olga de Sá, Nádya Battella Gottlib)? ¿Acaso no cuenta la intensiva práctica de la traducción, sobre todo en poesía, teorizada como conocimiento reapropiador, en diferentes grados, del lenguaje poético y la prosa novelesca, tanto por Pablo Ronai, pionero en la materia, como por Augusto y Haroldo de Campos y José Paulo Paes (*Tradução, a ponte necessária*, 1990)? Y ¿qué decir de la oportunísima y necesaria incursión de nuestra crítica en las literaturas de lengua española de América Latina, como *O escorpião encalacrado* (1973) de Davi Arrigucci Jr, sobre Julio

Cortázar, los trabajos de Irlemar Ciampi y el denso y documentado *Vanguardas latino-americanas* (1995) de Jorge Schwartz, poniendo en paralelo la vanguardia brasileña y los distintos movimientos vanguardistas de la época en los otros países del continente meridional? Añádanse a la lista nada pequeña las señales de expansividad y reapertura, a cuenta del giro que ha tomado la historia, de la investigación acerca de la propia vanguardia, como la dirigida por João Luiz Lafetá, que focaliza las líneas contrastantes de la crítica dentro de tal movimiento (*1930: a crítica e o modernismo*, 1974) o las reediciones de las obras de sus exponentes y los estudios respectivos a cada uno de ellos, Vera Chalmers abordando el periodismo de Oswald de Andrade, en 1976, María Eugenia Bonaventura, la antropofagia en 1985 y la propia biografía de Oswald (*O salão e a selva*, 1995). Y tantos que estudian a Mario de Andrade: Cavalcanti Proença, Telê Porto Ancona, Haroldo de Campos.

Pero, a pesar de esta apariencia de recuperación, la crítica, que ya no representa un polo de tensión respecto a la escritura de los creadores, está en crisis profunda desde hace algún tiempo en cuanto a sus principios, en su presencia pública, en su operatividad como lectura. Hace unas tres décadas que falta una función juzgadora y valorativa, compensada, como en el ejemplo de los franceses, por su conversión en escritura autónoma (cf. Leyla Perrone-Moisés: *Falência da crítica*, 1973; *Texto, crítica e escritura*, 1978): una pasión amorosa, el placer del texto barthesiano. Pero en el Brasil de hoy, cuando hay más lectores, más libros, más periódicos ¿cómo hablar de la crisis de ese oficio intelectual que consiste en juzgar la literatura, acompañarla, si es él mismo literatura?

Entonces ¿por qué la crisis? ¿Sólo de la crítica o también de la literatura? ¿Dónde el síntoma, la causa y los efectos? Los podemos encontrar en el libro, nos dice Walnice Galvão (*Desconversa*, 1998): «En el conformismo, en la predilección por la escritura fácil, en el abandono de la experimentación formal, en la redundancia estética, en la búsqueda del impacto aprendido en el periódico y la televisión. La crítica literaria terminó (en cuanto aumentó el ensayo crítico en forma de libro); los suplementos literarios, en su mayoría, desaparecieron; la *press-release*, que forma parte de la máquina del mercado y no de la esfera de la literatura, disfraza la información sobre libros» (op. cit., UFRJ, Río, 1998, p. 59). El escritor, concluye Galvão, «no consigue divisar la fisonomía de su lector» y ambos, añadido por mi cuenta, no divisan ya la fisonomía del crítico, deshecha por la anodina presencia del reseñista. La crítica ya no es vehiculada por el periódico y sí, como cualquier materia de noticia, vehículo del periódico.