

general («nuestra verdadera literatura», I, 25). Desde este punto de vista es enfocada en la *Formación* lo que sea «literatura» en cuando «sistema simbólico»; aún así, al concepto así resultante, se le confiere carácter definitorio general. O sea, en el concepto definidor, las características distintivas de lo que sea «literatura» son tomadas como préstamo a la visión específica y particularizante que, del fenómeno literario, se hace el propio romanticismo... Estamos, pues, en pleno «círculo hermenéutico»; el modelo de explicación, que comienza por definir, en un plano de generalidad, lo que sea literatura como «sistema simbólico» extrae las notas distintivas de esa definición, que se propone como universal, del propio fenómeno literario singularizado que pretende explicar (la evolución de la literatura brasileña del arcaísmo pre-romántico, hasta la llegada con Machado de Assis, del momento crítico del nacionalismo pos-romántico, ya, por decirlo así, decantado en un clasicismo». Aquí se sitúa la cuestión de la «objetividad» y de lo que en ésta pueda haber de relativo (de ilusorio, por tanto). «Perspectiva histórica», «punto de vista histórico» (I, 24), «orientación histórica» (I, 25) son expresiones que no pueden ser aceptadas como verdades objetivas, dotadas de unicidad de sentido, apodícticas. Antes deben ser examinadas en sus elementos lexicales constitutivos. Como «perspectiva», «punto de vista» u «orientación», no definen otra cosa sino un enfoque particularizante: aquel peculiar al proyecto historiográfico de nuestro romanticismo nacionalista; en cuanto «histórico» (el «punto de vista») o históricas (la «perspectiva» o la «orientación»), sólo lo son en la medida en que corresponden a un concepto también particular e ideológico de historia: la *Historia rectilínea*, comprometida con una concepción metafísica de la propia historia culmina en la entificación de la idea de nacionalidad, entendida según el «esquema lineal del desenvolvimiento de la presencia» deslindado por Derrida en la *Gramatología*, el mismo esquema substancialista de la marcha lineal y continua de la evolución literaria, cuestionado por Jauss en nuestro campo de estudios.

El efecto semiológico

La exclusión —el «secuestro»— del barroco en la *Formación de la literatura brasileña* no es, por tanto, meramente el resultado objetivo de la adopción de una «orientación histórica», que separa la literatura como «sistema» de «manifestaciones literarias, incipientes y asistemáticas». Tampoco es histórica, en un sentido unívoco y objetivo, la perspectiva que adopta para la inexistencia de Gregorio de Mattos dentro de la formación de nuestro «sistema literario» (I, 24). Esa exclusión —ese «secuestro»— y también esa inexistencia literaria, dados como «históricos» en el nivel manifiesto, son, ante una visión «destructora», efectos, en el nivel profundo, latente, del propio «modelo semiológico» ingeniosamente articulado por el autor de *Formación*. Modelo que confiere a la literatura como tal, *tout court*, las características peculiares al proyecto literario del romanticismo ontológico-nacionalista. Modelo que enfatiza el aspec-

to «comunicacional» e «integrativo» de la actividad literaria, tal como éste se había manifestado en la peculiar síntesis brasileña de clasicismo y romanticismo («mezcla de artesano neoclásico y bardo romántico», I, 28) de la cual emerge una «literatura empeñada», con «sentimiento de misión» en grado tan elevado que llegaba, en ocasiones, a impedir el «ejercicio de la fantasía», pero por otro lado era capaz de conquistar «sentido histórico y excepcional poder comunicativo» y, así, transformarse en la «lengua general de una sociedad a la búsqueda de autoconocimiento». En ese modelo, evidentemente, no cabe el Barroco, en cuya estética son enfatizadas la *función poética* y la *función metalingüística*, la autorreflexibilidad del texto y la autotematización inter e intratextual del código (meta-sonetos que desarman y desnudan la estructura del soneto, por ejemplo; citas, paráfrasis y traducción como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literario y disfrute retórico de estilemas codificados). No cabe el barroco, estética de la «superabundancia y del desperdicio» como la definió Severo Sarduy: «contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad, servir de vehículo a una información —el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y en la pérdida parcial de su objeto». El Barroco, poética del «vértigo de lo lúdico», de la «ludicización absoluta de sus formas», como lo ha conceptualizado Alfonso Avila. El Barroco que —en la concepción de Octavio Paz, refiriéndose a Sor Juana Inés de la Cruz, contemporánea de nuestro Gregorio,— produjo en el espacio americano, un poema crítico, reflexivo y metalingüístico, un «poema de la aventura del conocimiento», *Primero Sueño* (ca. 1685), que se anticiparía, como tal, a ese poema-límite de la modernidad que es el *Coup de Dés* de Mallarmé...

La continuación de lo que es efecto semiológico implícito en la estructura del modelo, se convierte explícitamente en juicio de valor (dubitativo, restrictivo) en la *Presencia de la literatura brasileña* (vol. I, «De los orígenes al romanticismo»), 1964. En esa obra, cuando ya había transcurrido la mitad del siglo en el que se ha revalorizado el barroco (Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca en España; Eliot y los «metaphysical poets» en lengua inglesa; Walter Benjamin y la revalorización de la «alegoría» como dispositivo estético en el «auto fúnebre» de la literatura alemana del período; Luciano Anceschi y la polémica anti-Croce en lo que se refiere al «Ermetismo» italiano), se pone en duda, a la vista de los «extremos del barroco literario», tanto la «autenticidad» como la «permanencia de su comunicación». Aquí «autenticidad» y «permanencia» son valores «auráticos», no-críticos, a-históricos, en la medida en que son conducidos por un canon axiológico absoluto, elevado a la condición de la verdad atemporal: el del Romanticismo de aspiraciones clasicizantes, donde ya comenzó a latir una vocación «realista» —otro nombre, más palatable, para «clasicismo nacional»; un romanticismo purgado de su indisciplina y de sus fijaciones localistas (en lo «pintoresco» y en lo «material bruto de la experiencia») gracias al «rigor» y a la «contención emocional» del arcadismo neoclásico que le sirvió de vestíbulo nativista. En la misma obra, en la parte de la antología reservada a Gregorio de Mattos, la contribución de nuestro mayor poeta barroco (y uno de los mayores de toda nues-

tra literatura) es juzgada severamente: «como hoy la conocemos, su obra es irregular, teniendo valor sólo por una minoría de versos». (En ese juicio se hace eco de otro de 1955 del ensayo «El escritor y el público»: ...el gran irregular, sin resonancia ni influencia que fue Gregorio de Mattos en su etapa brasileña», LS, 92).

El modelo lineal y la tradición continua

La *Formación* privilegia —y lo deja visible como una glosa que recorre las entrelíneas— un cierto tipo de *historia*: la evolutivo-lineal-integradora, la ruta de «encarnación literaria del espíritu nacional» (I, 26); un cierto tipo de *tradición*, o mejor, «una cierta continuidad de la tradición» (I, 16): aquella que, «nacida en el dominio de las evoluciones naturales», fue transplantada al del espíritu ordenando las producciones de éste en una «continuidad substancial», armoniosa, excluyente de toda perturbación que no quepa en esa progresión finalista (véase, en el caso del propio romanticismo que le sirve de paradigma, la minimización de Sousândrade, debido al aspecto «barroquizante» en gran parte de su dicción, de manera notoria en *Guesa*); una cierta concepción *vehicular* de la literatura: la «emotivo-comunicacional» que preside la vertiente «canonizada» de nuestro Romanticismo. Con base en esos presupuestos constituye su modelo de descripción y de explicación. El modelo es necesariamente reductor: lo que en él no cabe es puesto aparte bajo el marbete de «manifestaciones literarias» por oposición a la «literatura propiamente dicha», a la literatura en cuanto «sistema». En este punto, para garantizar la eficacia del modelo, se refuerza su lógica interna con un argumento «cuantitativo». Ya que no se puede negar a aquellas «manifestaciones» un mínimo de carácter sistemático y de integración triádica —pues hubo «productores», y notables, de la envergadura de Gregório en la poesía y del padre Vieira en la prosa—; hubo «textos» —y de los mayores de nuestra literatura— aunque «vehiculados» por mecanismos transmisores peculiares de la época: la publicidad de la comunicación oral; la «maleta directa» de los «códices de mano»; y hubo «público»: Gregorio, escribe Segismundo Spina, «fue sin duda el primer impreso y el primer diario que circuló en la Colonia»; y más. «Gozó de extraordinaria reputación su mordacidad literaria: el padre Manuel Bernardes a ella se refiere (*Nueva Floresta*) y Vieira en alguna ocasión se quejó de que mayor fruto producían las sátiras de Gregório que sus sermones»; ya que todo eso es innegable (... el poeta andarín no es propiamente un marginal: al contrario, parece insertarse con mucha mayor pertinencia en la sociedad, en la cualidad de cantor transmisor de poesía y noticia, comunicador..., J. M. Wisnik), en tanto permite mostrar, desde el ángulo cuantitativo, cómo es relativo ese público («estertóreas y dispersas manifestaciones sin resonancia», I, 16; «los círculos populares de cantigas y anécdotas», LS, 92). Sólo así la metáfora ontológica de la simplicidad del «origen», convencionalmente fechable (1750), es la metáfora genealógica de la secuencia coherente de sucesos, regido por el tropismo de un *teloso* cenit

común, podrá sustentarse y afirmarse, *tout court*, como «perspectiva histórica».

Una literatura integrada

El problema del público (de la «recepción» y del «efecto») en la *Formación de la literatura brasileña* —obra que se podría también llamar *Historia evolutiva del romanticismo en el Brasil*, ya que en ella el barroco no tiene puerta de acceso— acaba siendo tratado con un criterio armonizador, de concordancia que da énfasis al aspecto *integrativo* del proceso recepcional.

Polemizando con la sociología literaria de Robert Escarpit, Jauss pondera: «No se agota la relación entre literatura y público diciendo que toda obra tiene su público específico que puede ser definido por la historia y por la sociología; que todo escritor depende del medio, de las concepciones y de la ideología de su público, y que la condición del éxito literario está en un libro que exprese (lo que el grupo esperaba, que revele el grupo a sí mismo)». A eso, a esa «concordancia entre el proyecto de la obra y la expectativa del grupo social», Jauss llama concepción resultante de un «objeto reductor», viendo en ella un impedimento a la explicación de la «acción retardada» o «durable» de las obras. A esa perspectiva sociológica determinista, prefiere otra que considera «mucho más ambiciosa»: la de Auerbach, que se le figura capaz de dar cuenta de las «múltiples rupturas epocales en la relación entre escritor y público».

Público, en la *Formación*, es un «conjunto de receptores» orgánicamente vinculado a un «conjunto de productores» por un «mecanismo» que asegura la «transmisión» de un «sistema de obras» ligadas por (destáquese) «**denominadores comunes**» (I, 23). El público visto como componente de un sistema homogéneo, reconciliado y, así, definido en función de una literatura descrita en la perspectiva de la *serie acabada* (en la línea de las «Historias de las literaturas nacionales» del siglo pasado) y que aspira al clasicismo verocéntrico del sentido pleno (aquella «lengua general de una sociedad a la búsqueda de autoconocimiento», I, 28). A ese público de «agregación» corresponde la constitución progresiva de un canon preferencial de obras y autores, cuya reconstitución incumbe a una historiografía que se da por tarea «representar, a través de la historia de los productos de su literatura, la esencia de una identidad nacional en busca de sí misma».

Con una perspectiva más flexible, no encerrada en esa «clausura metafísica» (que supone también una fijación epocal, un ciclo evolutivo concluso), podría ganar otra luz el enfoque del caso Gregorio de Mattos. Un poeta que tuvo un primer público efectivo y que documentadamente lo afectó (no importa si ese público era reducido, en las condiciones del tiempo, que no eran apenas brasileñas). Un poeta cuya producción es marcadamente representativa de un estilo (el barroco) que a su vez la transciende y que se prolonga en sus efectos (estilemas) más allá de ella, en el espacio