

La «gongorofobia», el horror a Góngora, traducido en «ausencia» («menosprecio e ignorancia») del poeta de las *Soledades*, duró, como mínimo, dos siglos en la literatura española; del siglo XVIII, que «reacciona en dirección al racionalismo, a la sobriedad, y en el cual «la poesía se convierte en prosa»; el siglo XIX, «total, absolutamente refractario a Góngora». Es lo que afirma Gerardo Diego, en su introducción a la *Antología poética en honor de Góngora*, publicada en 1927 con ocasión del tercer centenario de la muerte del poeta. El auge del rechazo ocurrió, según Diego, entre «1850-1990, época de la más triste indignancia, triunfo de la gongorofobia oficial», hasta que el rescate (el nuevo desdoblamiento, ahora favorable, de la historia receptiva de la poesía gongorina) comienza a despuntar con el gran renovador de las letras hispanoamericanas, Rubén Darío, precedido por los simbolistas franceses (que encontraron analogías entre Góngora y Mallarmé...). Todavía, en la *Historia de la literatura española* de Juan Hurtado de la Serna y Angel González Palencia, profesores de la Universidad de Madrid, publicada en 1921, se puede leer: «Góngora acabó siendo por sus poesías de mal gusto, el corifeo del culteranismo, defectuoso amaneramiento literario, llamado así por dirigirse esas poesías a lectores cultos y no al vulgo (...) El culteranismo fue un vicio literario relativo a la expresión o a la forma que se caracterizó por lo amanerado, rebuscado y pedantesco del lenguaje; por lo ampuloso y afectado de la frase; por la introducción de muchas palabras nuevas (tomadas preferentemente del latín y del italiano); por la violencia del hipérbaton; por las alusiones mitológicas, históricas y geográficas, no las más conocidas, sino las más recónditas, y por las metáforas extravagantes. Hay, por tanto, faltas de simplicidad, propiedad y claridad en la expresión. Reunía así el culteranismo, los inconvenientes de dos decadencias literarias: la decadencia alejandrina y la decadencia trovadoresca». He aquí, en su forma ejemplar (incluso porque busca antecedentes históricos en otras frases de «degeneración» o «decadencia»), el cliché del rechazo, con todas las notas distintivas que lo lexicalizara en nota de uso para los manuales, antologías y diccionarios. En ese sentido se debe entender el epítome de Otto María Carpeaux: «Después de tres siglos de calumnia y desprecio por parte de los académicos y profesores, desprecio que se reflejó incluso en el adjetivo popular «gongórico», Góngora celebró una resurrección victoriosa, lo que volvió anticuado todos los manuales de la literatura española y universal». En el mismo estudio, Carpeaux se refiere a la analogía entre Góngora y John Donne: «El destino de los dos poetas es exactamente el mismo. Durante tres siglos, Donne fue calumniado y despreciado por los académicos y profesores, hasta el punto de desaparecer su nombre de los manuales de historia literaria. Parece que George Saintsbury fue el primero en reconocer, si no la significación, al menos la importancia del más complicado poeta de la lengua inglesa»).

El caso de Gregorio de Mattos, el «Boca del Infierno», es, a su vez, muy semejante al del poeta peruano Juan del Valle Caviedes, el «Diente del Parnaso». Según nos informa su mayor estudioso contemporáneo, Daniel R. Reedy, Caviedes «escribió la mayor parte de sus poesías durante el último cuarto del siglo XVII, sin embargo,

gran número de ellas no se publicaron sino casi dos siglos después, cuando Manuel de Odriozola, ayudado por Ricardo Palma, las incluyó en el tomo V de los *Documentos literarios del Perú* (1873).» Según Enrique Anderson Imbert, los versos del «Diente del Parnaso» (alusión a su estilo mordaz: «mordiscos de mi diente», decía) no se publicaron ni en vida ni en los años inmediatos a su muerte, pero se conocían bien (...) Su poesía satírica, pero también religiosa y lírica es de las que tienen mayor frescor en el Perú colonial. Sin duda ocupará un lugar más destacado del que le dan las historias literarias— incluso cuando se editen mejor sus obras. Problemas de atribución discutible, de inexistencia de manuscritos autógrafos, también afectan a Caviedes. Raimundo Lazo opina: «Todo en su vida tiende a hacerlo poeta popular, antiacadémico, de cuya obra inédita, divulgada oralmente, citan los críticos como conservadas, siete copias manuscritas, algunas de las cuales servirán para las ediciones de Manuel Odriozola (*Documentos*, V, Lima, 1873), Ricardo Palma (*Flor de Academias y Diente del Parnaso*, 1899) y Rubén Vargas Ugarte (*Obras*, Lima, 1947).» Centrado nuestro Gregório de Mattos en el contexto del barroco ibero-americano, el ya mencionado Daniel R. Reedy concluye: «La importancia de las obras de Mattos trasciende su obvia significación como reflexiones informadas sobre la vida brasileña del siglo XVII. Su mérito como poeta puede ser encontrado en el talento artístico que le permitió expresarse en su poesía religiosa y amorosa, tanto como en sus poemas de sátira social. En su país, él es, incuestionablemente, el primer poeta de importancia mayor y, como Sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle Caviedes, Mattos debe ser considerado como uno de los tres preeminentes poetas del Nuevo Mundo en ese período».

No muy distinto del destino de Caviedes y Gregório, es el destino del poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo, así resumido por Guillermo Hernández del Alba en el «Liminar» a la edición del volumen dedicado a su vida y obra: «En resumen: su obra literaria, casi desconocida en vida del artista, le dio fama póstuma, luego disminuida; la revive en Santa Fe de Bogotá al finalizar el siglo XVIII el bibliotecario Manuel del Socorro Rodríguez; en tono menor pasa a las páginas eruditas de José María Vergara y Vergara, historiador de la literatura en Nueva Granada, de quien se hacen eco varios comentaristas poco favorables a Domínguez Camargo, hasta llegar ahora, después del novísimo ensayo revalorizador de Fernando Arbeláez (1956), a la exacta apreciación de su obra y a recibir el homenaje de cuantos sepan regocijarse ante tan dilatado horizonte lírico iluminado por el genio y el ingenio del mejor poeta gongorino florecido en América». En ese poeta, dice Lezama Lima, «el gongorismo, signo muy americano, aparece con una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos para obtener, dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que el de Don Luis...»

Todos estos poetas —Gregório, Caviedes, Camargo— ¿habrían existido desde una «perspectiva histórica»?

Góngora quedó obliterado o excluido de la convivencia literaria por más de dos siglos. Entre la muerte de Gregório (1695) y el *Parnaso brasileño*, de Januário da Cun-

ha Barbosa, en cuyo 2º vol, (1831) ya aparecen versos suyos, median 136 años; 155 entre aquella fecha y el *Florilegio* de Varnhagen (1850); 187 si la referencia fuera la edición Vale Cabral de las *Obras Poéticas* (1882). En ese interregno, además de la fama en la tradición oral de Bahía, la «colección manuscrita» de sus poemas (que, según Antonio Houaiss, «debe haber comenzado pronto en todos los aspectos, pero por terceros, ya que parece improbable que por parte del propio Gregório»), se constituye a través de los apógrafos. «La tradición manuscrita se puede sustentar, así a lo largo del siglo XVIII, cuando Gregório ya no existía». «Se trata de apógrafos que querían preservar a Gregório de Mattos, apógrafos que, leídos episódicamente, sustentaron la pervivencia de su obra».

De *pervivencia* se trata: *Fortleben*, como dice Walter Benjamin cuando habla de la sobrevivencia de las obras literarias más allá de la época que las vieron nacer.

Por una historia constelar

La historia literaria, renovada por la estética de la recepción, debe, según Jauss, contener una «función productiva del comprender progresivo». Habría que hacer la crítica tanto de los procesos de inclusión (la constitución de la «tradición»), como de los procesos de exclusión (la crítica del «olvido»).

De esta manera, se puede concluir, no le será dado aceptar simplemente el sentimiento del pasado en cuanto «lugar común», como, de manera contraria parece sustentar la *Formación* (I, 11), donde se lee: «Cuando nos situamos ante un texto sentimos, en gran medida, cómo los antecesores inmediatos que nos formaron, y los contemporáneos, a los que nos une la comunidad cultural, acabamos llegando a conclusiones parecidas, distinguiéndose la personalidad por un pequeño timbre en la manera de presentarlas». Nietzsche ya nos alertaba con relación a esa aceptación resignada de la tradición como si fuera una *segunda naturaleza* (actitud que ve, en la busca de la originalidad una «ilusión»; loc. cit.). Se lee en *Aurora*: detrás de los sentimientos hay juicios y estimaciones de valor que nos fueron legados en forma de sentimientos (propensiones, adersiones). La inspiración que proviene del sentimiento es nieta de un juicio —muchas veces de un juicio falso— y, en todo caso, no de tu propio juicio. Confiar en el sentimiento —esto significa obedecer más en su abuelo y abuela, y en los abuelos de ellos, que en los dioses que están en nosotros: nuestra razón y nuestra experiencia». En ese orden de ideas, argumentando ahora con Jauss y Starobinski, es necesario que la interpretación crítica no anule la «función diferencial» de la obra, su «función transgresora». La crítica no debe, por tanto, excluir la excepción y asimilar lo semejante en favor de la constitución de un canon inmutable de obras, convertido en aceptable y concebido como un patrimonio común: antes debe «mantener la diferencia de las obras en cuanto diferencia» y, así, «poner de relieve la discontinuidad de la literatura en relación a la historia de la sociedad».

«Es sabido que la tradición —entendida como pasado vivo— nunca se nos da hecha: es una creación», escribe Octavio Paz en «Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario», ensayo de 1951 que prelude su gran libro de 1982 sobre la autora de *Primero Sueño*.

De hecho, si pensamos con Walter Benjamin que «La historia es objeto de una construcción, cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino un tiempo cargado de presente»; si entendemos que «es irrecuperable se arriesga a hacer desaparecer toda imagen del pasado que no se deje reconocer como significativa por el presente que avista»; si ponderamos que «articular históricamente el pasado no significa reconocerlo como *fue de hecho*», habremos conjurado, por un lado, la «ilusión objetivista», y por el otro, la «ilusión positivista» del encadenamiento causal de los hechos como aval de su historicidad.

Comprendemos entonces que una cosa es la determinación, objetivamente cualificable, del primer público de su obra, y otra la historia de su recepción. Que envuelve fases de opacidad o de prestigio, de ocultación o de revivificación. Que no se alimenta del substancialismo de un «significado pleno» (hipostasiado en «espíritu» o «carácter nacional»), rastreado como culminación de un origen «simple», dado de una vez por todas, «fechaable». Podremos imaginar así, alternativamente, una historia literaria no tanto como *formación* sino como *transformación*. Menos como proceso conclusivo que como proceso abierto. Una historia donde se revelan los momentos de ruptura y transgresión y que entienda la tradición no de un modo «esencialista» («la formación de la continuidad literaria —especie de transmisión de antorcha entre corredores que asegura en el tiempo el movimiento conjunto, definiendo los alineamientos de un todo», como es concebida en la *Formación*, 1.24) sino como una «dialéctica de pregunta y respuesta», un constante y renovador cuestionamiento de la diacronía por la sincronía.

El origen vertiginoso

Nuestra literatura articulándose como el barroco, no tuvo *infancia* (*in-fans*, que no habla). No tuvo origen «simple». Nunca fue *in-forme*. Nació ya adulta, *formada* en el plano de los valores estéticos, hablando el código más elaborado de la época. En él, el movimiento de sus «signos de rotación» se inscribió, desde luego, singularizándose como «diferencia». El «movimiento de la diferencia» (Derrida) se produce desde siempre: no depende de la «encarnación» fechada de un LOGOS auroral que decida la cuestión del origen como un sol en un sistema heliocéntrico. Así también, la madurez formal (y crítica) de la contribución gregoriana a nuestra literatura no queda en la dependencia del ciclo sazonal cronológicamente propuesto en la *formación*. Antes y después de ese ciclo, pone en cuestión la propia idea gradualista que lo rige. Nuestro «origen» literario, por tanto, no fue puntual ni «simple» (en una acepción organicista, genético-embrionaria). Fue «vertiginoso», para hablar ahora como Walter Benja-